

الكتـــاب الأول

عناصر الإضحاك في مسرح بديع خيري

محمد زعيمه

المجلس الأعلى للثقافة





عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيرى

محمد زعيمه

التصميم الأساسى للغلاف للفنان محيى الدين اللباد + أحمد اللباد

اهــــــداء2004
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
القاهرة

الكتاب الأول

- ٣٩ -

عناصر الإضحاك في مسرح بديع خيري

محمد زعيمه



٢٠٠٠

مقدمة

البحث عن هوية المسرح العربى ظاهرة انتشرت فى الآونة الأخيرة بشكل ملحوظ ، رغم تعدد الدعوات التى نادت من قبل بالبحث عن هوية للمسرح العربى تخرجه من الشكل الأوروبى الذى أسره منذ أن قدم «مارون النقاش» مسرحيته البخيل فى منزله بصيدا بلبنان سنة ١٨٤٧ . وقد ظهرت دعوات منها دعوة «توفيق الحكيم» «فى كتابه» «قالبنا المسرحى» ودعوة يوسف إدريس فى مقالاته نحو مسرح مصرى أصيل (والتى حاول تطبيقها فى مسرحيته «الفرافير») ثم فرقة الحكواتى بلبنان والاحتفاليين بالمغرب .

ولعل الذى دعى إلى هذه الدعوة هو أن العرب لديهم تراث خاص بهم يتمثل فيما نطلق عليه الظواهر المسرحية ، والتى تتمثل فى الظواهر الشعبية مثل خيال الظل والأراجوز والحكواتى والسامر . من هنا نادى الكثيرون باستلهام هذه الظواهر شكلا إلى جانب استلهام التراث العربى مضمونا وشكلا خاصة تراث ألف ليلة وليلة . لذلك رأينا الكثير من الكتاب يستلهمون هذا التراث فنجد ألفريد فرج يستلهم مادته من ألف ليلة وليلة كما فى مسرحيتى « حلاق بغداد » و « على جناح التبريزى وتابعه قفه ». ونفس الشئ يفعله سعد الله ونوس فى مسرحيته « الملك هو الملك » ، بينما يستلهم محمود دياب السامر الشعبى فى مسرحيته

« ليالى الحصاد » ، ويستخدم صلاح عبد الصبور الراوى فى مسرحيته « مسافر ليل » . وغير هؤلاء الكثير ممن استلهموا هذا التراث . ولكننا إذا رجعنا إلى الوراء حيث بدايات المسرح العربى لوجدنا أنه رغم الشكل الأوروبى الذى اتخذه المسرح العربى فان التراث العربى وخاصة ألف ليلة وليلة كان مصدر إلهام للكتاب المسرحيين ، فمنذ البداية وألف ليلة وليلة مصدراً أساسياً فى المسرح العربى استلهم منها مارون النقاش الرائد الأول للمسرح العربى مسرحيته هارون الرشيد وتبعه أبو خليل القبانى فى أغلب أعماله مثل - الأمير غانم وقوت القلوب - أنس الجليس .

وفى فترة العشرينات من هذا القرن كانت ألف ليلة وليلة مصدراً أساسياً يستلهم منه الكتاب أعمالهم المسرحية ، فنجد أمين صدقى الذى كتب أغلب مسرحيات على الكسار وبعض مسرحيات نجيب الريحانى يستلهم ألف ليلة وليلة وأيضا بديع خيرى مؤلف مسرحيات نجيب الريحانى وبعض مسرحيات على الكسار وغيرهما يفعل نفس الشئ مثل مسرحياته ليالى الملاح - الشاطر حسن - لوكنت ملك .. وبذلك يظهر لنا أن لدينا تراثاً مسرحياً عربياً عمره حوالى مائة وخمسون عاماً . ولما كان أغلب هذا التراث غير معروف ولا يتداول ولا يدرس ، فقد رأيت الكتابة عن هذه المنطقة المجهولة لأشارك بجهد متواضع فى إلقاء الضوء عليها ، وقد اخترت أعمال بديع خيرى المسرحية لسببين : الأول أن هذا الكاتب ظلم فى رأيى ، حيث اقترن اسمه بنجيب الريحانى حتى أنه قيل أنهما كانا يشتركان فى التأليف معاً ، رغم أن بديع يؤلف

لفرق أخرى منفرداً مثل فرقة الكسار ، فأردت إنصاف هذا الرجل واعطاءه حقاً غاب عنه بالرغم من أنه استمر يكتب للمسرح طيلة ثمان وأربعين عاما .

والسبب الثانى أن أعمال هذا الكاتب كوميدية وهو ما أميل إليه ، خاصة وقد تأثرت بأسلوب أستاذين درسا لى كوميديا الإغريق والرومان وهما الأستاذ الدكتور إبراهيم حمادة والأستاذ الدكتور إبراهيم سكر ، فكانت الرغبة فى البحث فى هذا الموضوع مستفيدا مما علمانى .

وقد استقر الأمر على أن يكون الموضوع هو « عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيرى » .

وبذلك ينقسم البحث إلى جزأين :

الأول نظرى ويشتمل على :

الباب الأول

الفصل الأول : ظاهرة الضحك وفلسفتها وأسبابها حيث ندرس أسباب الضحك وفلسفته وسيكولوجيته من وجهة نظر مختلف الفلاسفة بداية من أرسطو وحتى فرويد وبرجسون .

الفصل الثانى : عناصر الإضحاك فى المسرح .

حيث نقوم بحصر أهم وسائل إثارة الضحك المستخدمة فى المسرح .

الفصل الثالث : بديع خيرى وكوميديات العشرينات .

حيث إلقاء الضوء على بديع خيرى وبداياته الفنية وأنواع الكوميديا

وأشكالها فى العشرينات والتى أثرت فيه بشكل مباشر حتى طورها فى مراحله المختلفة .

والجزء الثانى : تطبيقى ، وفيه تم تقسيم مراحل كتابة بديع خيرى إلى ثلاث مراحل تبعاً لنقطتين ، الأولى علاقة بديع بالريحانى والثانية تأثيرات كوميديات العشرينات فيه ، فجاء التقسيم كالتالى :

الفصل الأول : المرحلة الأولى وهى التكوين .

حيث كان بديع يعمل لأكثر من فرقة وتأثر فيها بالكوميديا الشعبية التى كانت مؤثرة فى المسرح فى العشرينات .

الفصل الثانى : المرحلة الثانية بديع والريحانى والكوميديا الاجتماعية حيث تفرغ للعمل مع فرقة الريحانى وطور أساليب الكوميديا الشعبية .

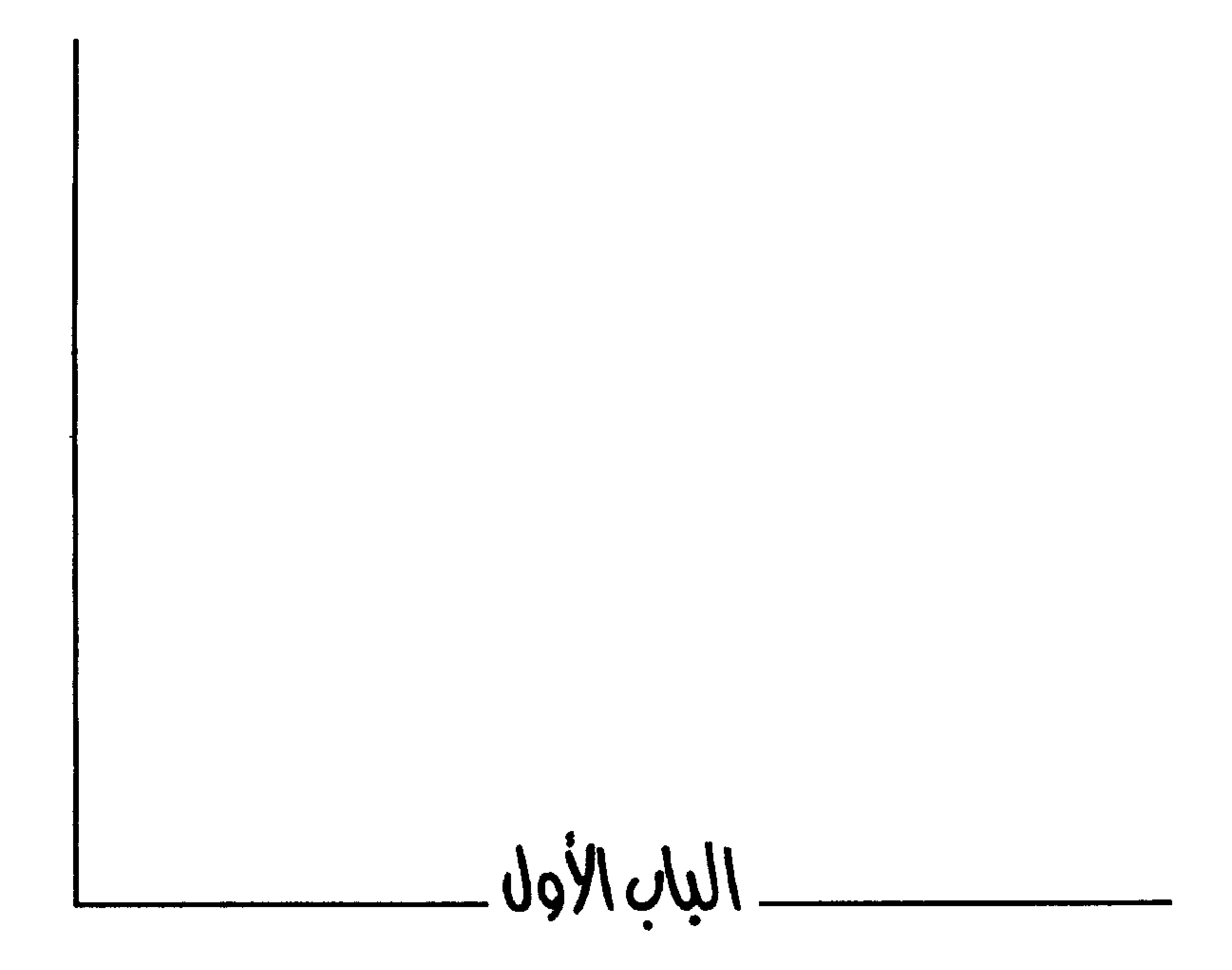
الفصل الثالث : المرحلة الثالثة كوميديا بديع بعد الريحانى .

حيث أعمال بديع بعد رحيل الريحانى والتى أصبحت الشخصية النسائية فيها شخصية محورية تقف جنباً إلى جنب مع البطل الرجل .

وقد اتبعت فى هذا التقسيم أسلوب الاستقراء والذى حددت به هذه المراحل ثم استخدمت المنهج التحليلى حيث تحليل النصوص المسرحية كوسيلة للوصول إلى تحديد عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيرى .

وقد واجهت فى هذه المرحلة صعوبات عديدة أهمها عدم وجود نصوص منشورة لبديع خيرى وبالتالى لم يكن أمامى سوى المركز القومى

للمسرح حيث مخطوطات أعمال كتاب المسرح القدماء ، ولكن كانت الصعوبات فى الحصول عليها ، إما لعدم صلاحيتها للتصوير وإما لمنع تصوير هذه النصوص فلم يكن هناك وسيلة إلا الاطلاع عليها فى المركز رغم عدم ملاءمة المكان للاطلاع ، ورغم ذلك فقد حاول رجال إدارة التراث بالمركز تقديم كافة المساعدات فى حدود الإمكانيات المتاحة من قبل السادة : أحمد عبد الله وحسين عبد الغنى ورضا فريد مما شجعنى على المضى فيه . كما واجهت صعوبة أخرى وهى عدم وجود مراجع عن هذه الفترة بصورة كاملة ، بل إن ما كتب لا يتعدى كونه شذرات أو نقطة فى بحر ، لذلك اعتمدت على النصوص التى إطلعت عليها كمصدر أساسى خاصة وأن الموضوع يعد أول دراسة لمثل هذا الكم من نصوص الكاتب ، . وإن كنت قد استفدت من د . على الراعى فى كتابه فنون الكوميديا ود . جلال حافظ فى مقالتيه عن الفرانكو آراب والفصل المضحك بمجلة القاهرة ، إلى جانب المساعدة التامة التى لاقيتها من الصديق المعيد بالمعهد العالى للفنون المسرحية سيد أحمد على ، والذى نقل لى الكثير من خبراته فى هذه المنطقة ، وشجعنى على المضى فى الكتابة وتخطى العقبات وكذلك الزميلة الصديقه فاطمة شحاتة حتى وصلت إلى هذه النتيجة والتى أرجو أن أكون قد وفقت فيها ، كما أرجو العذر إن كان هناك خطأ ، وذلك لكون المحاولة هى أول محاولة للتعرض لمثل هذا الكم من أعمال هذا الكاتب المبدع بديع خيرى . متمنياً أن أكون وفقت فى وضعه فى مكانه اللائق على خريطة المسرح وفاتحاً مجالاً لدراسة أعماله وأعمال كتاب فترته المجهولة والتى لم تلق الاهتمام .



الباب الأول

الفصل الأول

ظاهرة الضحك
فلسفتها - وأسبابها

« إذا كانت الحياة هى الفـردوس المفقـود فالضحك هو الفردوس المستعار »
« شارل لالو »

الضحك سمة من سمات الإنسان ، ميزه الله بها عن سائر المخلوقات كما ميزه بالعقل وبالنطق ، فكما قيل إن الإنسان حيوان ناطق أُطلق على الإنسان « أنه حيوان ضاحك » فالضحك مقصور على الإنسان وكما يقول « برجسون » في كتابه الضحك Le Rire «كان يمكن للفلاسفة أن يعرفوا الإنسان بأنه « حيوان يضحك » وهنا يكون القول الفصل والرد على أن هناك حيوانات تضحك ولكن هذه الحيوانات لا تضحك وإن كانت تضحك فلشبه فيها بالإنسان» (١) .

وقد اخترع الإنسان المضحكات للتغلب بها على أحزانه ومآسيه ، ولذلك يقول نيتشه « إنني لاعرف تماماً لماذا كان الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يضحك ، فانه لما كان الإنسان هو أعمق الموجودات شعوراً بالألم كان لابد من أن يخترع الضحك » (٢) .

أي أن للضحك وظائف منها الوظيفة النفسية ، فهو عامل نفسي يخرج الإنسان من همومه ومشاكله وهو في ذلك يشبه التطهير أو Kasarasis في المأساة كما حدده أرسطو ولكن هناك وظائف أخرى فهو « له دلالته الاجتماعية وله أيضا ظاهرته الجمالية » (٣) .

وهناك من يرى أن للضحك وظيفة أخرى هي «إراحة القوى العقلية وخاصة في أيام الشباب والدراسة وهذه وظيفة سيكولوجية » (٤) .

---

(١) قارن - برجسون - الضحك ، سامي الدروبي ، عبد الله عبد الدايم ، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - ب . ت . ص ١٤.

(٢) جلال العشري - الضحك فلسفة وفن - دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ ص ٦.

(٣) نفس المرجع ص ٧

(٤) الضحك - مقال بدون توقيع - مختارات الهلال ، القاهرة ١٩٤٦ .

بالإضافة إلى « وظيفة فسيولوجية تتعلق بالجسد ونلاحظها عند النمو الجسدى حيث يكون بمثابة مصرف لما زاد من القوة العصبية » [1] .

ولعل هذه الوظائف الأخيرة تتعلق بالناحية النفسية أيضا التى سبق الحديث عنها ، فتخلص الجسم مما زاد من القوة العصبية نحو ما يشابه فى ذاته التطهير الأرسطى فى المأساة . ولعلنا هنا نخرج بأن الملهاة أيضاً تطهر الإنسان كما تطهره التراجيديا ، والإختلاف بينهما فى الإسلوب ، فكل يطهره بطريقته الخاصة ، ولعل التطهير كوظيفة يؤكده إبراهيم حمادة فى هوامشه لكتاب أرسطو فن الشعر حينما يعلق على تعريف أرسطو للكوميديا ويفسرها بقوله : « والكوميديا إذن محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك ، وله طول معين وتام فى ذاته فى لغة مشفوعة بكل أنواع التزين ، ويمكن أن ترد تلك الأنواع على انفراد فى أجزاء مختلفة من المسرحية ، وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس فى شكل درامى لا فى شكل سردى ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات » [2] .

وقد تحدث الكثيرون من الفلاسفة عن الضحك وعرفوه بداية من أفلاطون وحتى وقتنا هذا ، واختلفت هذه التعريفات باختلاف الزاوية التى ينظر منها الفيلسوف إلى الظاهرة .

---

(١) نفس الموضع السابق .

(٢) أرسطو - فن الشعر - ترجمة إبراهيم حمادة - دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٣ ص ٩٠.

فنجد أفلاطون حينما يذكر المضحكين والمضحكات وهو يبحث عن مكانهم في مدينته الفاضلة يقول : « إن الانسان الكريم لا يعرف الجد إلا بالهزل وإنه من الحسن أن يشهد مناظر الهزل من العبيد والأجراء والمسخرين ولا ينغمس فيها بنفسه » [١] .

وأفلاطون فى هذا يرى أن الشخص المضحك أقل منزلة من الشخص الجاد ، وهو ما يعنى أن الإنسان النبيل عليه أن يشهد هذه المهازل من العبيد كطبقة أقل من طبقة النبلاء يمكن أن يستساغ منها أن تؤدى ما هو هازل ومضحك ، وبذلك يأخذ النبيل متعته وتطهيره عن طريق المشاهدة دون أن يشارك فى الحدث ذاته .

ولكن أفلاطون يرى « أن الضحك مرتبط بالجهل الذى لا يبلغ مبلغ الإيذاء وأن الشعراء يضحكوننا حين يحاكون أولئك الجهلاء » [٢] .

ومن هنا فالأساس فى الضحك عند أفلاطون يرجع إلى الجهل وإن كان يشترك مع أرسطو فى جزئية عدم بلوغ درجة الإيلام أو الإيذاء حيث يرى أرسطو «أن المضحك ضرب من الدميم المشوه لا يبلغ درجة الايلام أو الايذاء » [٣] .

والاختلاف بينهما فى الشخص فهو عند أفلاطون الجاهل بينما هو عند أرسطو المشوه والتشابه بينهما فى عدم الإيذاء أو الإيلام وذلك

---

(١) عباس العقاد - جحا الضاحك المضحك - دار الهلال ، القاهرة ، بدون ت ص ٣٩ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٩ .

(٣) نفس المرجع ص ٤٥

يؤكد على نقطة هامة دائما ما نطبقها فى الدراما ولوبصورة نظرية وهى أن المتفرج عندما يتوحد مع الشخصية ويتعاطف معها تنتج التراجيديا وعندما ينفصل عن الشخصية ولا يتعاطف مع مصيرها تنتج الكوميديا .

ونرى فى هذا الصدد أن أسلوب عرض الدراما هو الذى يحدد نوعية العرض ، فإذا ما أمكن للمخرج أن يجعل المتفرج لايتعاطف مع الشخصية المسرحية ولا يتألم لمصيرها أصبح العرض المقدم أكثر فرصة ومجالا للإضحكاك وبالتالى لكونه كوميديا ، ذلك « أن طبيعة الموقف الكوميدى تصرف المشاهد عن الإندماج فيه » [١] وذلك بالإضافة إلى درجة الجدية فى الفعل ، حيث أن الفعل فى الكوميديا غير جاد ، فالبطل يمكنه العدول عنه ، وبالتالى لا يصبح هناك خطأ يؤدى للنهاية المأساوية ففى الكوميديا إذن هناك فرصة للتصالح وذلك بعكس التراجيديا التى « تدور حول مسائل أكثر جدية من تلك التى (...) فى العمل الكوميدى » [٢] .

فأفلاطون وأرسطو عندما يقرران مبدأ عدم الإيذاء والإيلام فهما يقصدان به الجمهور ، فلا يجب أن يؤذى أو يتألم الجمهور لتألم الشخصية المسرحية حتى تنفجر الضحكات .

وحينما تحدث الفيلسوف الإنجليزى توماس هوبز عن سبب الضحك أرجعه إلى « الشعور بالتفوق من الضحك كأنه يشعر بعظمته أمام حقارة ما يضحك منه » [٣] وهذا الرأى انتشر فى العصور الوسطى بل وإستمر حتى أوائل العصور الحديثة وقد اختلف الكثيرون فى السبب

---

(١) جيروم ستولنيتز - النقد الفنى - ترجمة د . فؤاد زكريا . ط ٢ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٤٤٤ .

(٢) مولوين ميرشنت - الكوميديا والتراجيديا - ترجمة د . على أحمد محمود ، عالم المعرفة ، عدد ١٨ - الكويت ، نوفمبر ١٩٨٤ ، ص ١٦

(٣) مختارات الهلال ، مرجع سابق .

الذى حدده هوبز للضحك ، حيث أن هذا التحديد يجعل النظرية تحتمل الصواب كما تحتمل الخطأ ، فقد يضحك الإنسان دون أن يشعر بالتفوق والعكس أيضا بل إن عباس العقاد فى كتابه « جحا الضاحك المضحك يرى » « أن ذلك ليس فى كل الحالات لأن الإنسان قد يضحك حينما يشعر أنه إنخدع أو من غفله غيره حين تجوز عليه الخديعة البينة ويدلل على أن هذا ليس شعوراً بالتفوق على الآخرين بل هو شعور بتفوق الآخرين عليه » [1] .

ولعل هذا القصور فى نظرية هوبز هو ما حدا بفيلسوف آخر هو « باين » بأن يحاول تجنب ذلك في نظريته حين يقول : « إن الضحك يتأتى عن الشعور بالتفوق على الأقران إذا لم يكن هناك عواطف أخرى أقوى منه كالحزن والغضب ونحوهما » [2] .

وبينما كان التركيز عند « هوبز » و « باين » على عنصر التفوق يركز كل من « كانت » و « شوبنهور » على عنصر آخر هو عنصر المفاجأة حيث يريان « أن الضحك ينشأ نتيجة للمفاجأة » . [3] وبذلك ينقلنا « كانت » و « شوبنهور » من الشخص نفسه إلى الحدث أو الشئ فى ذاته فبدلاً من تفوق شخص على آخر تكون المفاجأة فى وقوع شئ هى سبب الضحك ، ويتفق « سبنسر » العالم النشوئى فى عنصر المفاجأة كمسبب للضحك ، حيث يرجع السبب إلى «انتقال العقل فجأة من الأمور الكبيرة إلى الصغيرة أو من الأشياء المهمة إلى الأشياء التافهة أو نحو ذلك » [4] أى ما يوضحه العقاد بأنه تغير من سياق

---

(١) عباس العقاد ، مرجع سابق ص ٤٥ .

(٢) مختارات الهلال ، مرجع سابق .

(٣) راجع عباس العقاد ص ٤٩ : ٥٠ ، مرجع سابق .

(٤) مختارات الهلال ، مرجع سابق .

إلى سياق فى وجهة الشعور ويضرب لنا العقاد مثلا لخطيب على منبر وأثناء الخطبة يعطس فيكون التحول من سياق الخطبة إلى سياق العطس فجأة مثيراً للضحك .

نرى أيضا القصور فى هذه النظرية التى ترى أن المفاجأة هى العنصر الأساسى فى إثارة الضحك وذلك لأننا قد نضحك رغم عدم وجود مفاجأة ، فقد نضحك لتكرار جملة أو كلمة أو مشهد وهو ما يؤكد عدم وجود مفاجأة ، حتى أن اللازمة المسرحية أو الفنية دائما ما تثير الضحك رغم خلوها من عنصر المفاجأة .

وهذا ما فطن إليه « برجسون » أشهر من كتب عن الضحك فى دراسته « الضحك بحث فى دلالة المضحك » حيث وضع يده على نقطة هامة أخرى هى الآلية ، فهويرى « أن الذى يضحكنا فى هيئة شخص هو الآلية والتصلب ووضع اعتاده واحتفظ به ، ولكن ضحكنا يزداد إذا استطعنا أن نربط هذه الصفات بسبب عميق بذهول أساسى فى الشخص ، كما لو سحر النفس ونومها عمل مادى بسيط » [1] وهنا نذكر أن عنصر الآلية عو عنصر أساسى فى الملهاة لإثارة الضحك ، فالتكرار عنصر أساسى مهم فى الكوميديا وهو متعدد الأنواع كتكرار اللفظ أو الجملة أو المشهد بل يؤكد برجسون على أن «المحاكاة تضحكنا لأنها عمل يشبه عمل الآلات فتلفت النظر إلى التناقض فى الإنسان المحكى لشبهه بالآلات . » [2]

وبرجسون فى بحثه لا يقتصر على مفهوم ضيق لأسباب الضحك ولذلك « فهو لا يقطع بأن الآلية هى وحدها سبب الضحك بل يقرر

---

(١) برجسون ، مرجع سابق ، ص ٢٧

(٢) عباس العقاد ، مرجع سابق ، ص ٥٦

عنصراً آخر كان قد سبقه إليه آخرون كما رأينا من قبل وهو عنصر المفاجأة . » (١) حيث يعد عنصر المفاجأة هو العنصر الثاني بعد الآلية ، ولكن برجسون يحدد المفاجأة بالانتقال بالانتباه من الروح إلى الجسد (٢) فجأة ويضرب مثلاً سبق ذكره وهو الخطيب المتحمس في خطبته ثم يعطس ، هنا يكون الإنتقال فجأة من عالم الروح الذى كان يستحوذ على الإنتباه إلى عالم الجسد المحسوس الذى انتقلنا إليه سبب تلك العطسه .

ثم يؤكد برجسون على جانب آخر كسبب للإضحاك حيث يقول « أن ما يضحكنا فى عيوب الناس هو كونها غير إجتماعية وليس كونها أخلاقية » (٣) .

وهو هنا يعود إلى ما أشار إليه من قبل أرسطو بأن المضحك ضرب من الدميم المشوه ، فهنا العيب يساوى التشوه أو الدمامة ، بل إنه يتقارب أيضا مع أرسطو فى تحديد التشوه بألا يكون مؤلماً أو مؤذياً . فبرجسون يرى أن العيب في كونه غير اجتماعي أى غير معتاد وليس عيباً أخلاقياً ، وهو فى مفهومه عن العيب بأنه ليس عدم الفضيلة مثلاً . « فقد يكون العيب فى التصلب والتشدد فى الفضلية وهذا هو ما يطلق عليه العيوب الغير إجتماعية المثيرة للضحك » (٤) . وهو هنا أيضاً يرجع بنا إلى التعريف الشائع عن الكوميديا والذى يختلف به عن التراجيديا وهو عدم التعاطف حيث أنه يرى أن المهم فى كل ذلك هو عدم الوصول بالجمهور إلى حالة التعاطف ، فيرى أنه ليس من المهم أن يكون الموقف خطيراً أو يسيراً فإنه إذا عرض لنا عرضاً يسكت فينا الانفعال استطاع أن يضحكنا ، خطيراً كان أم هيناً ، وإذن فالإجتماعية فى الشخص والانفعالية من جانب المتفرج هما الشرطان الأساسيان (٥) ويضاف لهما شرط ثالث هو الأتوماتيكية .

---

(١) راجع برجسون ، م س . ص ١٩

(٢) راجع نفس المرجع ، ص ٤٢

(٣) نفس المرجع ، ص ٩٦

(٤) قارن – نفس المرجع ، ص ٩٧

(٥) قارن – نفس المرجع ، ص ٩٩

وهنا نتوقف مع برجسون الذى عرض علينا أنواعاً كثيرة من الضحك موضحا أسباب عديدة له ، وقد نجد بعض الأشياء التى تتعارض أو تتفق مع عناصر أخرى سبق الحديث عنها قبله ، فيرى العقاد مثلاً حول عنصر الآلية « أنها لا تبعدنا عن عنصر المفاجأة ، فالآلية عمل مستغرب على الإنسان ، ومن ثم يمكن اعتبارها من أبواب المفاجأة . » [1] أما التكرار فيرى العقاد أن الضحك لا يكون عليه لأول مرة ، ولكنه بعد أن ندركه فهو عملية إستعادة المنظر السابق » [2] .

ونتفق مع الرأى الأول للعقاد الخاص باعتبار الآلية ضرباً من ضروب المفاجاة ، على اعتبار أن الإنسان السوى لايتشبه بالآلة أبداً . بينما يختلف فى اعتبار التكرار مفاجأة ، فهو مفاجأة فى المرة الأولى ، لكنه يصبح آلياً فى المرات الأخرى ، وبذلك فإن التكرار للازمة ما يعتبر أمراً آلياً ، ومن ثم فالجمهور ينتظر هذا التكرار وبذلك تختفى المفاجأة هنا ، بل أن المفاجأة قد تكون فى أن الجمهور ينتظر هذه اللازمة التى تعودها من الشخصية ، فلا تطلقها الشخصية ، وهنا قد يزداد الضحك وتكون المفاجأة فى عدم التكرار وليس فى التكرار هى سبب الضحك ، ونأتى إلى رأى هام ظهر فى عام ١٩٤٧ وهو رأى مارسيل فى كتابه « على هامش الضحك » حيث « يهدم بانيول كل النظريات التى ترى أن الضحك ينجم عن (مصادر) وذلك لأنه يرى أن الضحك ليس كالكهرباء له مصدر » [3] .

---

(١) العقاد مرجع سابق ، ص ٥٨

(٢) نفس المرجع ، ص ٥٨

(٣) قارن لطفى فام – المسرح الفرنسى المعاصر – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٩

و « بانيول » يتفق مع برجسون . فى أن الإنسان يضحك من إنسان أو من أى كائن يتشابه معه لكنه يختلف معه فى تعليل أسباب الضحك،حيث يعارض رأى برجسون فى أن الضحك ينجم عن الدهشة ، وذلك لأنه إذا ضربنى شخص فلن أضحك رغم الدهشة ، ولكن الشخص الآخر الذى لم يُضرب هو الذى يضحك لشعوره بالتفوق » [1] .

ونرى أن برجسون لم يحدد الدهشة ويقصرها على الشخص المشترك فى الحدث ، فالمضروب مثلاً يندهش ولكن دهشته ليست هى التى يقصدها برجسون بل هو يقصد دهشة المتفرج الذى يشعر بحالة من التفوق فعلاً لأنه رأى الضربة التى لم يرها المضروب ، ورأى الضارب وهو يستعد لضربه ، ومن هنا كانت المفاجأة وهى أن الشخص المضروب لم يشعر بها كما شعربها المتلقى ولذلك فليس هناك تعارضاً بين مفهوم بانيول ومفهوم برجسون ، وتعليلاتهما عن أسباب الضحك .

ومن هنا أيضا يمكننا أن نفسر سبب أن بعض كتاب الكوميديا يُطلعون جمهورهم على بعض الأسرار والأشياء التى لا تعلمها الشخصية فى المسرحية من أجل إشعار الجمهور بالتفوق ، فينتج الضحك وأخيراً نصل إلى رأى فرويد رائد التحليل النفسى لنجد أن فرويد أيضا يعتبر أن عنصر المفاجأة من العناصر الهامة فى الإضحاك وذلك استخلاصاً من الأمثلة التى يضربها على النكتة والتى أفرد لها رسالة للحديث عن مدلولاتها الإجتماعية والفنية والتشابه بينها وبين الأحلام فى الوظيفة التى تؤديها للفرد والجماعة .

---

(١) قارن نفس المرجع ، ص ٢٠

وفرويد يرى « أن النكتة ضرب من القصد الشعورى والعملى يلجأ إليه الإنسان فى المجتمع ليعفى نفسه من أعباء الواجبات الثقيلة والتحلل من الحرج الذى يوقعه فيه الجد والنكتة تشبه الحلم فى أساليبه وبذلك يكون قائل النكتة حالماً »[1] . ولنأخذ مثالين مما ساقهما فرويد للتأكيد على اعتمادها على عنصر المفاجأة .

١ - سمع فولتير قصيدة روسو الشاعر الفرنسى الذى كتبها يوجه فيها الخطاب إلى الأجيال المقبلة فعقب عليها قائلا « هذا خطاب لا يصل إلى المرسل إليه . »[2] فالمفاجأة هنا فى أن ذلك خطاباً لابد أن يصل ولكنه لن يصل كما يقول فولتير .

٢ - وهذه النادرة عن اليهود - أن يهودياً رأى على لحية زميله بقايا طعام فقال له « إننى أستطيع أن اذكرلك الصنف الذى أكلته بالأمس» فقال زميله « حسن قل ودعنا نسمع » فقال له صاحبه المتعالم « إنك أكلت فولاً » فسخر منه آكل الفول وقال : « كلا أنك غلطان يا هذا فإننى أكلته أول أمس » [3] .

وهنا أيضا تكمن المفاجأة ، فإن هذه البقايا ليست وليدة اليوم أو الأمس ، بل هى من أمس الأول مما يدل على المفاجأة فى بقائها هذه الفترة ، وكذلك عدم اغتسال صاحبها أيضا فترة طويلة وهى مفاجأة غير متوقعة من الإنسان مما يثير الضحك لعدم تصور المتلقى لنفسه فى هذا الموقف الحرج .

---

(١) قارن العقاد مرجع سابق ص ٦١

(٢) نفس المرجع ، ص ٦٣

(٣) العقاد ، مرجع سابق ص ٦٢

والخلاصة إذن أن الضحك ينجم عن مفاجأة تتحول بالفكر والشعور من مجراه إلى مجرى آخر جديد وهذا هو ما يتشابه أو يتفق فيه الكثيرون من الفلاسفة .

الضحك كظاهرة

والضحك ظاهرة فسيولوجية ، فهو كما يقول كيسلر « هو مجرد فعل إنعكاسى لا إرادى .. إنه استجابة فسيولوجية بسيطة لمثير أو منبه شديد التعقيد (الفكاهة) وتتمثل هذه الاستجابة فى انقباض خمس عشرة عضلة من عضلات الوجه بطريقة منسقة ومترابطة كما يصاحبها بعض التغيرات فى طريقة التنفس ». [1]

والواقع أن هذا الرأى يرجع إلى الآراء التى تقرر أن الضحك محاولة عضلية للتخلص من الشعور بالضيق ، بينما يرى سبنسر « أن الضحك حركة من حركات رد الفعل التى تحدث دونما قصد » [2] وهو هنا يرجع ذلك إلى « أن الضحك طاقة زائدة لابد لها من خارج وهى فى الإنسان ثلاثة مخارج هى الاحساس والتفكير والحركة العضلية » [3] .

ويتفق « ديكارت » مع سبنسر فى ذلك حيث يرى « أن الضحك ظاهرة عضوية بحتة تحدث فى غيبة العقل عن التحكم فى تنظيم العمليات الإنفعالية والتى يعد الضحك منها بمثابة التعبير الخارجى » [4] . وكما يرى برجسون أيضاً أن الوظيفة الفسيولوجية نلاحظها عند النمو الجسدى حيث تكون مصرفاً لما زاد من القوة

---

(١) كيسلر Arthur Koestler - The Act of Creation - عن مقال الفكاهة والضحك - د. أحمد أبو زيد ، مرجع سابق ، ص ٥ ، ٦ .
(٢) جلال العشرى ، مرجع سابق ، ص ١٦ .
(٣) نفس المرجع ص ١٦
(٤) نفس المرجع ص ١٦

العصبية ، وأخيراً يذهب يوسف مراد إلى « أن الضحك عبارة عن اختلاجات عضلية متقطعة تستهلك الكمية الفائضة من التوتر الذى تجمّع فى العضلات » . [1]

ومن هنا فإن الضحك يرتبط فسيولوجياً بحالة الإنسان حيث أن الغالبية من الفلاسفة تُجمع على أن الضحك يخلص الجسم من التوتر أو من الطاقة ويحرك عضلات الوجه ، وبالتالى يمكن لنا أن نقول إن الضحك ظاهرة فسيولوجية . ولكن ليس الضحك فسيولوجيا فقط ، فالضحك أيضا ظاهرة سيكلوجية ، وهو له وظيفته النفسية كما رأينا من قبل ، فالضحك يعمل على تخليص الإنسان من التوتر ومن الانفعالات الزائدة وبالتالى يعمل على إراحة النفس . ولنأخذ هنا رأى « ديكارت » الذى ذكره فى (رسالة فى الانفعالات)« بأنه ظاهرة أجتماعية بحتة يحدث حينما لاتتدخل ملكة الحكم لكى تنظم العمليات الانفعالية (من تنفس ودورة دموية) التى يُعد الضحك منها بمثابة التعبير الخارجى» . [2] ويرى أنه « ليس للضحك فائدة سيكولوجية بالنسبة للفكر إنما فائدته فى الآثار الفسيولوجية الطيبة التى يتركها فى الجسم » [3] وأيضا نجد (كانت) يتفق مع ديكارت فى نفس المفهوم حيث يرى « أن الضحك هو ضرب من الإعياء المفاجئ الذى يصاب به العقل فلا يلبث البدن أن يقوم هو بالاستجابة للمؤثرات الخارجية على طريقته الخاصة » . [4]

---

(١) نفس المرجع ص ١٧

(٢) زكريا إبراهيم - سيكولوجية الفكاهة والضحك - مكتبة مصر - القاهرة ، ص ٣٧

(٣) قارن نفس المرجع ص ٣٨

(٤) قارن نفس المرجع ، ص ٣٩

وهنا يكون الاتفاق حول أن هناك مؤثراً خارجياً يجعل الجسم يستجيب له ، ومن ثم يتخلص الجسم من هذه الطاقة الزائدة ،والتى تعود على الجسم بالفائدة ، وهذا ما يفسر اتجاه فرويد إلى أن « النكتة فعل إرادى يلجأ إليه الإنسان ليتحرر من جدّية الواقع » . [1]

رلعل معظم الفلاسفة يتفقون أيضا فى الوظيفة السيكولوجية للضحك ، فنجد برجسون يرى أنها إراحة القوى العقلية . وأيضا س . برت فى كتابه « سيكولوجية الضحك » يذهب إلى أن « الضحك عبارة عن إنفعال نفسى يمكن أن يندمج فى الموقف الهزلى أو الفكاهى فيولد لدينا استجابة للضحك » . [2]

ومن خلال هذه الآراء يمكن القول أن سبب الضحك يرجع إلى عملية الإستجابة للمثير الخارجى وذلك من أجل إفراغ الشحنة المكبوتة كما أجمع معظم الفلاسفة .

ولكن فى النهاية يقودنا ذلك إلى سؤال آخر وهو لمن نضحك ؟، وهذا ما يوضحه لنا تناول الضحك كظاهرة إجتماعية .

« إن معظم الباحثين يجمعون على أن الضحك ظاهرة فسيولوجية تدخل فى صميم تكويننا البيولوجى باعتبارنا بشراً إلا أنه فى الوقت نفسه ظاهرة نفسية وثيقة الصلة بكل ما يحيط بالأفراد من ظروف اجتماعية (...) ويتأثر بعوامل التغير الاجتماعى » . [3] ومن خلال

---

(١) جلال العشرى م .س ص ٢١

(٢) جلال العشرى ص ٢٢

(٣) زكريا إبراهيم ص ٩٩

تعرضنا لآراء بعض الفلاسفة نجد إجماعاً على أن الضحك ظاهرة إجتماعية ، وننتخب هنا رأيين الأول لبرجسون والثانى لفرويد ، ثم نتعرض لرأى ثالث معارض لبرجسون وهو رأى أرثر كسلز فبرجسون يرى أن الضحك ظاهرة إجتماعية ، حيث يرى أن « الضحك كى يحدث ما يحدثه من تأثير لابد أن يتوقف القلب برهة عن الشعور لأنه يتوجه إلى العقل المحض ، وينبغى لهذا العقل أن يكون على صلة بعقول أخرى ، فتحن لا نتذوق المضحك فى حالة شعورنا بالعزلة » . [(١)]

ومن هنا فإن برجسون يرى أن الضحك لايكون إلا فى الجماعة ، ومثال تأكيد ذلك هو أننا إذا ما شاهدنا شخصاً يضحك بمفرده لساورنا الشك فى قواه العقلية .

أما فرويد الذى تحدث عن النكتة كما رأينا من قبل فهو يرى أن « النكتة على وجه الخصوص تحتاج إلى مجتمع ولو صغير ، فهى فيما يراه تفترض وجود ضرب من التماسك الاجتماعى » . [(٢)]

ومن هنا أيضا ندرك أنه لا ضحك إلا فى جود جماعة ، أما الرأى الثالث فهو رأى آرثر كسلر الذى يسلم بأن الضحك فى جماعة يكون أكثر من ضحك شخص بمفرده ، ولكنه لا يرى أن ذلك خاصية أساسية من مظاهر السلوك ، وحجته فى ذلك أن « هناك بعض ما يصدر عن الإنسان ينتقل كالعدوى مثل سعال شخص فينتقل السعال إلى الآخرين » . [(٣)]

---

(١) قارن برجسون ص ١٥ ، ١٦

(٢) زكريا إبراهيم ص ٩٠

(٣) جلال العشرى ، الفكاهة والضحك ص ٨

ويتضح مماسبق أيضا الخلط ، فبرجسون يتحدث عن ظاهرة الضحك فقط بينما «كسلر» يعمم على كل ظاهرة إنسانية وتعميمه صحيح إلا أن ظاهرة الضحك بوجه خاص لا يمكن أن تكون فى صورة فردية ، لأننا كما عرفنا من قبل يساورنا الشك فى القوى العقلية لمن يضحك منفرداً ، ولكن قد يكون هناك ضحك منفرد لشخص ما وذلك إذا ما استعاد صورة مرت به من قبل وهى صورة تثير الضحك ، وفى هذه الحالة يكون الضاحك فى حالة شرود تصل إلى الحلم بالمشاركة مع الآخرين . وفى هذه الحالة أيضا فإن من نراه يضحك منفرداً يساورنا الشك فى قواه العقلية ما لم يكن متأكداً منها فنسارع بالتساؤل عن سبب الضحك ، وغالبا ما تكون الإجابة من الضاحك أنه تذكر أمراً مُضحكاً ، ويقصه على الشخص الآخر فيضحك ويزداد الضحك حتى أننا نقول إن الضحك ظاهرة اجتماعية لا تحدث إلا فى وجود الجماعة .

الفصل الثانى

عناصر إثارة الضحك

« إن الضحك هو إحدى الحقائق الأساسية مثل الحياة والحب والموت التى تتكرر إلى ما لا نهاية من غير أن تبلى »
« بومارشيه »

يقوم فن المسرح على عناصر أربعة تكتمل بها اللعبة المسرحية ، هذه العناصر هى : الممثل ، الجمهور ، ومكان يجمع بينهما ، بالإضافة إلى النص المسرحى ، ورغم أن العناصر الثلاثة الأولى هى الأساسية والتى بدون إحدها لا تتحقق اللعبة المسرحية فإن النص من العناصر الهامة رغم عدم كونه أساسياً ، فنحن قد نستغنى عن النص الحوارى مثلا ويقدم عرض بلا كلمات مستخدمين الممثل كأساس كما هو الحال فى بعض العروض التى قدمت فى مهرجانات القاهرة للمسرح التجريبى .

غير أنه حتى فى العروض التى لا تستخدم النص المكتوب فإنها تستخدم فكرة أساسية كما هو الحال فى الكوميديا المرتجلة .

ويقصد من النص ما هو منطوق بإعتبار أن المسرحية تُكتب لتُمثل وبالتالى فليس بمجال البحث هو أهمية النص بل هو البحث عما يثيره القول والفعل فى المسرحية سواء أكان نصاً مكتوباً أو مرتجلاً .

وهو ما يعنى أن عناصر الضحك توجد فى العرض سواء كان نصه مكتوباً أو معروضاً .

وعندما نقوم باستعراض عناصر إثارة الضحك فإنه يعتمد على عناصر العرض المسرحى ويأخذ منها عنصرين ويستبعد عنصرين ، والعنصران المستبعدان هما المكان والجمهور ، وبالتالى يصبح البحث عن عناصر الإضحاك يدور حول الممثل والنص .

فالنص يحوى وسيلة الاتصال وهى اللغة ومن هنا فاللفظ هو الأساس أما الممثل فيشتمل على وسيلتين هما : الشخصية والحركة .

أولا : النص :

وسيلة النص هى اللغة والتى تعتمد على مفردة أساسية هى اللفظ ، ومن هنا فمصدر الإضحاك يتأتى من اللفظ .

واللفظ هو الكلمة المنطوقة والتى تستخدم فى تكوين حوار المسرحية وعن طريقها يتم توصيل الأفكار وتحقيق الحدث ، وعناصر الإضحاك التى تستخدم اللفظ كوسيلة ، عديدة ، وسنحاول التعرض لبعض هذه العناصر والتى نرى أنها شائعة الاستعمال ، ومن ثم لا ندعى حصر كل العناصر الشائعة كوسائل مُضحكات لغوية كما يراها . إبراهيم حمادة وهى :

« النكات - القفشات - الهجاء - التعليقات السريعة - المفارقات - التوريات - المغالطات - القافية - الغمزة - التلقيح - التلاعب بالألفاظ » .[1]

١ - النكات :

«والنكتة هى نادرة لابد لها من قصة وتنتهى هذه القصة بمفارقة لفظية وغالباً ما تكون القصة قصيرة مثل النكات التى تُطلق على صعيد مصر ، فيقال إن رجلاً من الصعيد قابل سائحة أجنبية فسألها « الجميل من أين ؟ » فأجابته بتهكم « سوفاج » فرد سريعاً « أجدع ناس اعتقاداً منه أنها تقول سوهاج » .[2]

ولعل هذا الأسلوب هو ما استخدمه الفنان نجيب الريحانى عند ما ابتدع الفرانكو آراب ، والذى كان يقوم على مثل هذه التشابهات اللفظية التى تؤدى إلى المفارقة الناجمة عن سوء الفهم ، وبالتالى إثارة الضحك والذى ينتج لشعور المتلقى بالتفوق على الشخص الذى يسئ الفهم .

(١) د . إبراهيم حماده - هوامش فى الدراما والنقد - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ ص ٤٨

(٢) د.محمد عنانى : فن الكوميديا ودراسات أخرى ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ ص ٣٣

٢ - المفارقات اللفظية :

وتتشابه المفارقة اللفظية مع النكتة ولكنها لا تشترط قصة فاللفظ هو الأساس .

٣ - القفشات والتعليقات الساخرة :

وتعتمد على سرعة البديهة ، وتأتى فى تعليقات سريعة على موقف ما .

٤ - التلقيح :

ويعتمد على إلقاء لفظ على شخص بينما المقصود باللفظ شخص آخر ويكون اللفظ غالبا تهكمياً أو ساخراً .

وهنا ينشأ الضحك نتيجة التفوق أيضاً ، وذلك حيث أن الشخص المقصود فى الغالب لا يفهم أنه المقصود بينما يفهم المتلقى ذلك ، ومن هنا يشعر بتفوقه .

٥ - الغمز :

ويتشابه مع التقليح فى استخدام اللفظ لكنه لا يحتاج إلى وجود شخص ثالث كوسيط مثل قول شخص حول موضوع ما وينهيه بقول « اللى على رأسه بطحة يحسس عليها » وذلك غمزاً على الشخص الآخر .

وهنا يكون الغمز قائماً على مفارقة يعلمها الجمهور ولذلك فعندما يطلق هذا الأسلوب الغمزى فإن الجمهور يشعر بتفوقه بمعرفته المقصود ، وقد يدرك الشخص المقصود بالغمز الغمزة ويرد عليها ، وبذلك قد نصل بالحوار إلى الردح مثلاً .

٦ - **القافية :**

« وهى تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا الاسم أو العمل تلاعباً يعتمد على سرعة البديهة واللماحية ». [(١)]

والضحك هنا ينشأ من عدم الإنسجام أو عدم المنطقية حيث أنه يمكن القول أن القافية هى سحب مفاهيم عالم معين على عالم آخر من الممكن أن يحدث بينهما تجانس لفظى سواء كان كلياً أو جزئياً . ومن هنا فهذا التجانس الغريب فى المضمون والمتفق فى الشكل يؤدى إلى إثارة الضحك نتيجة عدم منطقية التشبيه مع المشبه به ، وهذا ما نجده فى هذا الحوار الذى يعتمد على القافية وهو حوار من برنامج ساعة لقلبك :

الضيف : الأستاذ منصور موجود .

رشاد : مين عايزه ؟

الضيف : الأستاذ جرجير .

رشاد : يومنا أخضر ونادى .. ودى تبقى مين ، الآنسة فجله ! اتفضلى يا آنسة .. انتى راسك ناشفة ليه .

الضيف : قل له بس جرجير .. هو عارف أنى جاى بربطة المعلم .

رشاد : ما قدرش ياجرجير .. إنت لونك مخطوف خالص .. ودبلان كده ومصفر .. أعصر لك لمون ؟ [(٢)]

وهكذا تعتمد القافية على اللفظ الذى يتم التلاعب به كما هو الحال فى الحوار السابق حيث التلاعب باسم نبات الجرجير وسحب

(١) المرجع السابق ص ٣٣

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٣

صفاته على الشخص نفسه وهو يؤدى إلى تشبيه غريب للمشبه به فينشأ الضحك .

٧ - التورية :

« تعتمد التورية على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم والمجهول » . (١)

وبذلك فهى تقترب من المفارقة الدرامية .. وينشأ الضحك من عدم الإنسجام بين الظاهر والباطن .

٨ - التلاعب بالألفاظ :

« حيث اللفظ يحمل معنيين ، معنى قريب وآخر بعيد ، وهو المراد . فمثلاً في بلاد « نيام نيام » حيث يأكلون لحوم البشر يأتى شخص ليقول لآخر « أن الزعيم يريدك للغذاء . » وهنا يكون المعنى القريب هو طعام الغذاء بينما المعنى البعيد وهو المراد هو أن الزعيم يريد الشخص كى يأكل لحمه . (٢)

وينشأ الضحك عند ما يشعر المتلقى بتفوقه نتيجة فهمه لهذه التورية ، بينما الشخص المُخاطب لا يفهمها .

٩ - المفارقة :

وتعتبر المفارقة من أهم عناصر إثارة الضحك حيث أن هناك جانباً معلوماً وآخر مجهولاً ، والجهل هنا يكون للشخصيات المسرحية ، بينما العلم لدَى المتلقى وبالتالى يكون المتلقى كاشفاً للمفارقة الدرامية والتى تؤدى بالشخصية الدرامية إلى القيام بأفعال يَنْظُر لها المتلقى على أنها

(١) نفس المرجع ، ص ٣٣

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٣

غير منطقية أو أنها أخطاء لايجب أن يقع فيها ومن هنا يشعر المتلقى بتفوقه على الشخصية المسرحية فينشأ الضحك ، والضحك هنا يكون إما نتيجة الأقوال أو الأفعال ، فالأقوال قد تكون ساذجة على الأقل من وجهة نظر المتلقى . أما الأفعال فهى أيضا نتاج الحوار سواء السابق أو الفعل على المسرح ، وبالتالى يراها الجمهور ساذجة نتيجة كشفه للمفارقة .

١٠ - الموقف :

والموقف الناتج عن سوء الفهم وهو بالطبع ناتج عن مفارقة يعلمها الجمهور وهنا الموقف قد يكون كوميدياً أو تراجيدياً غير أن الفيصل فى ذلك هو جدية الفعل ، فمن المعروف أ ن « أرسطو » عرف التراجيديا على « أنها محاكاة لفعل جاد تام » بينما يرى أن الكوميديا عكسها ، فهى محاكاة لفعل هزلى ، ومن هنا ، فالفيصل فى الموقف هو مدى جدية الفعل ، فإن كان جاداً فهو تراجيدى وإن كان هزلياً فهو كوميدى ، وبالتالى ينشأ الضحك من هنا نتيجة التفوق أيضا حيث العلم بحقيقة الموقف .

والكوميديا قد تنبع من الموقف باستخدام ألفاظ تثير الضحك أى أن الموقف يمكن أن يحتوى على كافة عناصر إثارة الضحك السابقة وذلك من منطلق أن الدراما هى فعل . كما أن إثارة الضحك تنشأ نتيجة الموقف غير المتوقع وبالتالى من مثل هذه المواقف ينشأ الضحك نتيجة عدم الانسجام والمفاجأة .

ثانيا : الممثل :

والممثل هو الضلع الثانى فى عناصر الإضحاك ، فهو ناقل الفكرة المسرحية وهو حلقة الاتصال بين المؤلف والمتلقى ووسيلته فى ذلك غالباً ما تكون هى اللغة أى اللفظ .

وكما يلعب اللفظ دوراً كبيراً فى عناصر الإضحاك كما اتضح من قبل فإن الممثل يلعب دوراً فى إثارة الضحك لا يقل أهمية بأى حال من الأحوال عن اللفظ ، وعناصر الإضحاك عند الممثل تنقسم إلى ثلاثة أقسام هى : الشخصية - الحركة - التخفى .

١ - الشخصية :

من خلال تاريخ الكوميديا نجد « التبسيط الشديد فى مفهوم الشخصية الإنسانية ، فانحصرت فى كوميديا الطبائع وكوميديا الأنماط » [١]

(أ) كوميديا الطبائع :

وهذا النوع يركز فيه على خصيصة معينة فى الشخصية مثل البخل الشديد ويبالغ فى تصويرها بحيث تظهر بحجم كبير يثير الضحك ، وهذا النوع استُخدم منذ بدايات الكوميديا ، فنجد صفة البُخل يستخدمها بلاوتوس الشاعر المسرحى الرومانى فى مسرحيته (جرة الذهب) كما صورها فيما بعد الكاتب المسرحى الفرنسى الأشهر موليير فى مسرحيته المعروفة (البخيل) وماروق النقاش فى مسرحيته المعروفة بنفس الاسم والتى يؤرخ للمسرح العربى بأول عرض لها والذى تم فى عام ١٨٤٧ م فى منزل النقاش فى صيدا بلبنان .

والضحك فى هذا النوع ينشأ نتيجة أن المتلقى ينأى بنفسه عن صفات وأفعال هذه الشخصية والتى يراها غير متسقة مع الواقع وعاداته ، فيرى غرابتها التى تثير فيه غريزة الضحك وذلك من منطلق

---

(١) نفس المرجع ، ص ٤٢

أن المتلقى لا يتعاطف مع هذه الشخصية بل يراها لا تمثله ويرى نفسه بعيداً عما تفعله .

(ب) كوميديا الأنماط :

حيث تقوم شخصية عرفت ملامحها وتحددت من قبل بحيث يتعرف عليها الجمهور بمجرد رؤيته لها « وهى تتشابه مع شخصية أرلكينو الخادم فى الكوميديا المرتجلة » . [١] أو مثل شخصية كشكش بك التى ابتدعها الريحانى للعمدة المصرى وشخصية عثمان عبد الباسط التى قدمها الكسار فى مسرحيات أمين صدقى .

وينشأ الضحك فى هذا النوع من الآلية التى تؤدى بها الشخصية أفعالها وكذلك من عدم انسجام الشخصية مع الواقع وتصوره الخاطئ له أو تصورها الخاطئ عن نفسه ، فمثلا نجد الخادم ماكراً ذكياً ، ومن خلال مواقفه يؤدى بخفة دمه وتغلبه على الصعاب إلى إثارة الضحك .

٢ - الحركة :

« الحركة صورة كاريكاتورية تقوم بها الشخصية وهى مبالغة فى التصوير بحيث تمثل نسب الأشياء فيظهر التناقض فى الحركة » . [٢]

وقد تكون الحركة آلية مثل الشخص الذى يأتى بحركة لا إرادية وتتكرر منه هذه الحركة مما يذكرنا بالآلية والتى يراها المتلقى أمراً غريباً على الإنسان ، من هنا ينشأ ضحكه على حركات الشخصية .

---

(١) د . على الراعى - الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى - سلسلة المكتبة الثقافية - عدد ٢١٢ دار الهلال - القاهرة - نوفمبر ١٩٦٨

(٢) راجع محمد عنانى فن الكوميديا ، م . س ، ص ٤٤

كما أن الشخصية قد تختبئ ولا يعلم شخصيات المسرحية بوجودها في الوقت الذى يعلم الجمهور بذلك ، وتلك حالة من حالات الحركة ، ولدينا مثال شهير في مسرحية (طرطوف) لموليير ، حيث يختفي أورجون تحت المائدة ليكشف حقيقة طرطوف الذى يغازل زوجته بينما يمثل عليه الورع والتقوى ، وفي هذا المشهد يكون الجمهور كاشفا للمفارقة وهي وجود أورجون بينما لا يعلم طرطوف بذلك ، ولذلك يستمر في مغازلة الزوجة ، ونتيجة لتفوق المعرفة لدى الجمهور ينشأ الضحك .

٣ - التخفى أو التنكر :

وقد يتطلب الموقف أن تتنكر الشخصية أو تتخفى ، فقد تتنكر شخصية كبيرة كملك مثلاً في زى رجل من عامة الشعب ، ومن ثم يتعامل على هذا الأساس ، وحينما يكون المتلقى عالماً بحقيقة الشخصية أى كاشفاً للمفارقة التى لا يعلمها بالطبع الشخصيات الأخرى في المسرحية فإن المتلقى يشعر بتفوقه فينشأ الضحك .

كما أن موقف التنكر أو التخفى هذا غالباً ما يحوى في داخله عناصر أخرى من عناصر الإضحاك مثل اللفظ والتورية وغيرهما مما يؤدى في النهاية إلى مغالطات وأخطاء ناتجة عن سوء الفهم ، ولكن المتلقى المتفوق بمعرفته يضحك .

وأخيراً يتبقى عنصر هام جداً من عناصر إثارة الضحك والذى يعتمد عليه كثير من الكتاب المسرحيين منذ نشأة الكوميديا الاغريقية حتى يومنا هذا ، وهذا العنصر هو عنصر التكرار .

التكرار :

والتكرار هو ما نجده في الآلية وهو تكرار لأى من العناصر السابقة

الأساسية فقد يكون تكراراً للفظ مثل استخدام شخصية للازمةٍ ما خلال حديثها أو تكرار اللفظ أكثر من مرة خلال مجموعة جمل قصيرة ، ويحدث هذا فى المونولوج القصير غالبا كما نلاحظه فى مسرحيات الكاتب الرومانى بلاوتوس على وجه الخصوص ، وقد يكون التكرار لحركة معينة تلازم الشخصية ، فتظهر كحركة آلية مثيرة للضحك .

وقد يكون التكرار لمشهد معين أو لحالة معينة ، فمثلاً هناك مشهد شهير وبسيط يثير الضحك وهو عبارة عن « إمرأة تبكى وشاب فلاح ساذج يحاول مواساتها والتهوين عليها ، فيقترب منها قائلاً« بس كفاية بس كفاية » وتستمر فى البكاء ، فيعاود مواساتها مع تغيير بسيط فى الجملة باستخدام الإقلاب ، فيقول كفاية بس .. كفاية بس » . [١]

والتكرار هنا « يكشف عن آلية المتكلم الذى يتشبث بفكرة معينة على الرغم من تغير الظروف » . [٢]

ولعل ما يضحك هنا هو أن الشخصية تبدو مثيرة للسخرية مما يجعل الجمهور يشعر بتفوقه عليها ومن ثم يضحك لشعوره بالانتصار .

إن ما سبق هو بعض من عناصر إثارة الضحك وليس كل العناصر ، وإن كانت من أهم العناصر والتى غالبا ما تستخدم فى المسرح .

---

(١) راجع لطفى فام ، ص ٢٤

(٢) جيروم سوليتنز ، النقد الفنى م . س ، ص ٤٤٢

الفصل الثالث

بديع خيرى
تاريخه - وكوميديات العشرينات

" إن المضحكات ليست بالقليلة ولكن الذين يُحسِنُون الضَّحك هم القليلُون " .
عباس العقاد

" يوم ١٨ أغسطس يوم لا ينسى فى حياة بديع خيرى ، ففى هذا اليوم عام ١٨٩٣ كان مولده ، وفى ١٨ أغسطس عام ١٩١٨ كان مولده الفنى ، وبديع يتعجب من هذه الصدفة ، فهو يرى أن كل التغيرات التى تحدث فى حياته كانت فى هذا اليوم " . (١) ففى يوم ١٨ أغسطس عام ١٩١٨ كان اللقاء مع الفنان نجيب الريحانى " عندما قدم صديق لبديع خيرى هو " جورج شفتشى " إلى الريحانى أزجالا لبديع فأعجب الريحانى بها ووقع عقداً معه ليؤلف أزجال مسرحياته ، خاصة وقد كان خلاف قد دبّ بين الريحانى وأمين صدقى مؤلف أزجال مسرحياته والذى انتقل إلى منافسه على الكسار " . (٢)

بديع خيرى الزجال

بدأ بديع حياته الفنية زجالاً غير أنه كان يهوى الشعر منذ طفولته حيث كان يتردد على مقاهى الدرب الأحمر ، حيث كان يَسكُن ، ليستمع إلى شعراء الربابة ، وأحيانا كان يذهب إلى مقاهى حى الحسين ويشاهد الفصل المضحك ، وعندما شب أصبح يتردد على مسارح عماد الدين فإنضم كهاوٍ إلى جمعية كان يؤلف لها المسرحيات ويمثل فى عروضها " . (٣)

---

(١) راجع سناء فتح الله ، مقال ، بديع خيرى فى المرآة - مجلة المسرح عدد ١٢ الهيئة العامة - القاهرة ١٩٦٤

(٢) راجع ليلى أبو يوسف ، نجيب الريحانى وفنون الكوميديا ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢١ ، ٧٢

(٣) بديع خيرى ، مذكرات ، إعداد محمد رفعت ، مجلة الكواكب ، عدد ٦٢٢ ٩ يوليو ١٩٦٣ ، ص ٩

وكان بديع ينشُر أزجاله فى الصحف اليوميه أثناء دراسته بالمعلمين العليا والتى بسبب تخرجه منها عمل مدرساً لكنه ترك هذه المهنة سريعاً

وفى الصحف كانت بداية بديع الزجلية ، ولعل لقاءه مع فنان الشعب " السيد درويش " دليلاً على ذلك ، فقد ذهب بديع لمشاهدة مسرحية " فيروز شاه " لفرقة جورج أبيض التى لحن أغانيها السيد درويش ودهش بديع بألحانها ، فأسرع بتهنئة الملحن بين الفصول ، وقوبل بديع مقابلة حارة عرف سببها حيث كان هناك سابق معرفة ، ولكنها لم تكن مباشرة ، فقد عرفه " السيد درويش " من خلال أزجاله المنشورة بالصحف حتى أنه لحن إحداها وهو فى الإسكندرية قبل أن يلتقى ببديع ، وهذا اللحن هو المقطوعه الوطنية " مصر والسودان " أو " دنجا دنجا " [1] فكان هذا اللحن هو لحن من تأليف بديع خيرى يلحنه " السيد درويش " ، ويقول مطلعه :

دنجا دنجا	دنجا دنجا دنجا
جالتى لى هالتى أم أهمد	كلماية فى متلايه
سرقوا الصندوق يا مهمد	لكن مفتاهه مآيه

النة يا شنجه كريكرى

---

(١) قارن محمود أحمد الحفنى - السيد درويش - الهيئة المصرية للتأليف والنشر القاهرة - ص ١٠٣ وما بعدها .

يا مصيبة وجاني من بدري زي الساروه في وداني
ما فيش هاجه اسمه مصري ولا هاجه اسمه سوداني [1]

وبعد هذا اللقاء تم التعارف بين الريحاني والسيد درويش ليلتقي الثالوث بديع - الريحاني - درويش ليقدموا المسرحيات الغنائية العديدة والتي قدم فيها استعراضات عديدة تناولت المشاكل الاجتماعية واستغلال الاستعمار . " فكانت هذه الاستعراضات مجالاً لإثارة العواطف الوطنية " [2] " وقد كان أوبريت " العشرة الطيبة " أول أوبريت يجمع هذا الثالوث ، فكتب بديع الأشعار ولحنها السيد درويش ومثلها نجيب الريحاني . [3]

وكما يقول بديع في أحد أحاديثه "أن الفن والفنانين لم يكونوا منصرفين عن الأحداث السياسية ، ولذلك كان الفن يعبر عن ذلك . [4]
وبالفعل كان بديع يعبر عن الأحداث والمشكلات الاجتماعية والسياسية في أزجاله . فكتب استعراضات عديدة في المسرحيات التي كان يقدمها نجيب الريحاني تناول فيها طوائف عديدة من الشعب بمشكلاتها ، ومن هذه الطوائف طوائف الصنايعية - والعمال والموظفين ، فكانت الألحان الخالدة التي لحنها " السيد درويش " لحن الصنايعية ومطلعه :

(١) المرجع السابق ص ١٠٤
(٢) نفس المرجع ص ١١١
(٣) طلعت المرصفي ، مقال ، بديع خيري ، مجلة المسرح ، عدد ٢٧ بالقاهرة ، مارس ١٩٦٦
(٤) نفس المرجع السابق .

الحلوة دى قامت تعجن فى البدرية

والديك بيدّن كوكو كوكو فى الفجرية

ياللا بينا على باب الله يا صنايعية

يجعل صباحك صباح الخير يا اسطى عطية

ولحن العمال :

مـــا قلتلكش أن الكتـــرة لابد تغلب الشـــجـــاعـــة

واديك رأيت كـــلام الآمـــره طلع تمام ولا فـــيـــهش لواعـــه

غـيـرشى اللى كـان هالك أبدانا ومطلع النجـيـل على عـــينا

أن مـــحـــمـــد يكره حنّا ودخل دول إيه بس فى دينا [1]

وأيضـا لحن السـقـايين حـيث أنه فى هذا اللحن الذى قـدم فى مسرحية " ولو " يندد بالسيطرة الأجنبية والتى تظلم أبناء الشعب وتأخذ حقوقهم ، فيقول فى مطلعه :

---

(١) محمود الحفنى ، السيد درويش م . س ، صـ ١١٢ ، وما بعدها .

" يهّـون اللـه   يعـوّض اللـــه

ع السـقــايين دول شـقــيـا نين   مــتــعــفــرتين م الكوّبانيــة

خواجتها جونا   حيطفشونـــا

ليــه بيرازونـا   دى صنعة أبونا

متعبّرونا يا خلايق " [(١)]

وأيضا صور أحوال الموظفين ومعاناتهم ، فيقول :

هزّ الـهــــلال يا ســـيـــد   كــرامـــاتك لاجل نعـــيّــد

يكفى اللى حصل   كام يوم ووصل

يا زرع بصل [(٢)]

وقد يرجع سبب كتابات بديع خيرى الوطنية الثورية ، بالإضافة إلى كونه مصرياً يحب بلده وفناناً ينقد عيوب مجتمعه إلى سبب آخر هو أنه " كان أحد أعضاء الجمعيات السرية التى كانت تكافح المحتلين ، كما كان كثير من الفنانين فى ذلك الحين أعضاء فى مثل هذه الجمعيات السرية ، وكان بديع يقوم بطبع المنشورات الوطنية باعتباره عضواً بإحدى الجمعيات " . [(٣)]

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٠٩

(٢) نفس المرجع ص ١١٦

(٣) صبرى أبو المجد ، زكريا أحمد ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ص ١٥٩

ولم تكن كتابات بديع خيرى للأزجال والأشعار وقفاً على الأعمال المسرحية فقط بل كان له كتابات خارجها ، فنجد أشهر لحن قدمه له " السيد درويش " وهو لحن " قوم يا مصرى " ومطلعه :

قوم يا مصرى مصر دايماً بتناديك خد بنصرى نصرى دين واجب عليك

وهكذا كانت أزجال بديع خيرى تلهب الحماس الوطنى وتنقد الأحوال الإجتماعية والسياسية .

وكتب بديع أزجال مناسبات عديدة ، فنجده يكتب " زجلا يشكر فيه صديقه " زكريا أحمد " على مشاركته فى حفل زفاف السباحة " إيناس حقى " إلى ابنه " عادل خيرى " فيقول فى البداية عن إبنه :

يا محامى يا جوز المحامية	إيناس فى نظرى أنا قضية
وأنت كسبتها ميه الميّه	موش كده برضه والا أنا كداب

ثم يشكر الأصدقاء بقوله :

أنا أنوب فى الشكر لمعازيمكم	ويديمهم ربنا ويديمكم
ويتمم بالوفق نعيمكم	يا ولاد الإيه انتو يا نواوير " [1]

(١) قارن نفس المرجع ، ص ٣٤٧ : ٣٤٨

ولم يتوقف بديع عند كتابة الأزجال ، بل أصدر مجلة فى العشرينات أطلق عليها اسم " ألف صنف " [1] فى محاولة لنشر الوعى الثقافى والفنى بين الشعب .

بديع الكاتب المسرحى

والمسرح كان ضلعاً أساسياً فى أعمال بديع خيرى ، فبعد أن إلتقى بنجيب الريحانى فى أغسطس ١٩١٨ وتعاونا معاً ، حيث كتب بديع أزجال استعراضاته وحيث كان الريحانى يقدم هذه الإستعراضات الخفيفة التى قدم فيها شخصية كشكش بك وإبتدع آنذاك الفرانكو آراب .

غير أن بديع اتجه إلى الكتابة للمسرح إلى جانب كتابة الأزجال ، ولكن بديع وضع يديه على كنز لا ينضب معينه ، تمثل هذا الكنز فى التراث ، وعلى وجه الخصوص ألف ليلة وليلة ، فكان بذلك بداية مرحلة هامة فى المسرح المصرى ، وهى التى قدم فيها المسرحيات الغنائية التى أطلق عليها آنذاك الأوبريتات .

أما عن بديع فتقول ليلى أبو سيف فى كتابها عن الريحانى " أن أول ما قدمه بديع للريحانى هو أوبريت مقتبسة من قصة علاء الدين والمصباح السحرى وذلك بعد عودة الريحانى من رحلته إلى سوريا فى

---

(١) نفس المرجع ص ٣١٧

ينـايـر ١٩٣٣ " . [١] ولكنهـا فى موضـع آخر تقـول " أن الريحانى قـدم مسرحية " **رياوسكينة** " سنة ١٩٢١ . [٢]

طبـقاً لما قدمـته ليلى أبو سيف فـى كتـابهـا فإن بديـع لم يؤلف أو يشـتـرك فى تأليف " **ريا وسكينة**" . أيضا نجد الناقـد الأستـاذ سمـير عـوض يقول فى مقدمة المسرحيـة المطبـوعـة " إنهـا قدمت سنة ١٩٢٣ ، ولكنه يرى أنهـا تأليف مشـتـرك بين الريحـانى وبديع " [٣] فى حـين أن تصريح الرقـابة الموجـود على المخطوطة الموجـودة بالمركز القـومى للمسـرح بتاريخ ١٩٢٩ والمؤلف هو بديع خيرى .

ومن ذلك يبدو الرأى الأخير أقرب إلى الحقيقة وهو أن بديع ألَّف المسـرحـيـة بمفـرده وإن كـان الاحـتـمـال أن يكون هناك عـرض من قـبل للمسـرحية فى أعوام سابقة ومن هنا يكون بديع قد بدأ كتاباته المسرحية مبكراً ، وبعد اتصاله بنجيب الريحانى مباشرة .

ومن هذا الإختلاف بين الاشتراك فى التـأليف أو التـأليف أو حتى عدمه نرى أن هذه فرصـة لتوضيـح أن بديع بالفعل كاتبـاً مسرحياً منفرداً وإن كـان أحـيـانـاً يرى البـعض أنـه كـان يؤلف بالاشـتـراك مع نجـيب الريحـانى ، إلا أن تدخل الريحـانى فى النصـوص كان بموافـقة ومناقـشة بديع بإعـتـبـار أن الريحـانى كـان الممـثل والمخـرج وهو مـا يفـعله ، الآن

(١) ليلى أبو سيف – نجيب الريحانى ، ص ٩
(٢) نفس المرجع ص ١٧
(٣) بديع خيرى ، ريا وسكينة ، مقدمة بقلم سمير عوض ، دار العلم للطباعة – القاهرة ب . ت

المخرجين حينما يحذفون بعض الأجزاء أو يضيفون بموافقة المؤلف .. وقد عاصرت مثل هذه التجربة حينما كان يقدم المخرج المسرحى كرم مطاوع مسرحية " **عودة الأرض**" للمؤلف المسرحى ألفريد فرج ، وكان يطلب منه بعض التعديلات فيتمها - ويبدو أن هذا ما كان يحدث بين الريحانى المخرج وبديع المؤلف ، وما يؤكد ذلك هو أن بديع كتب مسرحيات لفرق أخرى غير فرقة الريحانى ولم يعرف عن أصحابها أنهم مؤلفون ، بل إنه كتب " للكسار " الفنان الأمى . وقصة تعاونه مع " الكسار " تؤكد على حسن العلاقات بين فنانى ذلك الوقت ، فيقول بديع عن هذه القصة " اختلف الكسار مع الأستاذ أمين صدقى مؤلف مسرحياته ، وانتهى هذا الخلاف بهجر أمين صدقى لشريكه وصديقه القديم . ولما أدرك الكسار أن عمل الفرقة سيتوقف لعدم وجود مؤلف استأذن من زميله وصديقه نجيب الريحانى فى أن يسمح له بأن أقوم بتأليف مسرحياته إلى حين العثور على مؤلف (...) وكنت مرتبطاً مع الريحانى بعقد لا يسمح لى بالتأليف لغيره (...) فما كان من الريحانى إلا أن نسى المنافسة القائمة بينهما وطلب منى أن أنقذ الموقف ، فرحت أؤلف مسرحيات للكسار إلى جانب تأليفى لمسرحيات الريحانى (...) وكنت أظن أن المسألة لن تستغرق بضعة أسابيع أو بضعة أشهر ؛ ولكنها استغرقت سنين طويلة [(١)] وقد وصل عدد الأوبريتات التى قدمها للكسار إلى ٥٠ أوبريت كانت كل

---

(١) عبد الفتاح غبن - على الكسار ممثل من المغربلين - مجلة المسرح عدد ٢٧ ، القاهرة مارس ١٩٦٦

أوبريت تستمر ٢١ يوما ، كما قدم أوبريتات لفرقة عكاشة ومنيره المهدية مثل "**قندورة والجيوكندا وقمر الزمان ، وحورية هانم** .[1]

ألف ليلة وليلة هى المنبع

كانت أغلب مسرحيات بديع خيرى مأخوذة من ألف ليلة وليلة ، فنجد مسرحية "**ياسيمينة** " والتى تقع أحداثها فى بغداد تمنى بطلها وهو بائع فاكهة لو أصبح أميراً للمؤمنين ، ثم يتحول بالفعل بعد أن سمعه أمير المؤمنين إلى هذا المنصب . وتلك القصة المعروفة فى ألف ليلة وليلة والتى عالجها كثير من كتاب المسرح من قبل مثل " مارون النقاش " فى مسرحيته " **هارون الرشيد** " ومن بعد مثل " سعد الله ونوس " فى مسرحيته " **الملك هو الملك** " . أيضا نجد نفس التنويعة هى ما قدمها فى مسرحيته " **لو كنت ملك** " التى سيأتى ذكرها فى موضع آخر وكذلك مسرحيات " **الليالى الملاح**" و " **الشاطر حسن** " وغير ذلك من المسرحيات حتى أن تيمة وضع شخص فى وظيفة غير وظيفته لمدة محدودة كانت تيمة أساسية تتكرر فى أكثر من مسرحية مثل مسرحية " **البرنسيسة** "

وهذه التيمة هى التيمة السابقة الذكر فى ألف ليلة وليلة وهى الموجودة فى قصة النائم اليقظان فى الليلة ١٥٣ من ليالى ألف ليلة وليلة .

---

(١) سناء فتح الله - بديع خيرى ، مجلة المسرح العدد ١٢

وتقول . ليلى أبو سيف عن هذه الفترة أنه " عن طريق الاعتماد على روايات ألف ليلة وليلة تحقق عن طريق حبكتها نموذجاً راقياً من الكوميديا الخالية من الفارس ، وفي هذا النموذج نلمح بدايات الكوميديا الناضجة عند الريحاني الذى تخلى عن كشكش بك والشخصيات النمطية والفرانكو آراب ، واستخدم بدلا منها شخصيات واقعية ، فنجد تصوير بيئة العمال في " **لو كنت ملك** " والاستعانة بنماذج من عامة الشعب كالموسيقار الشعبى فى " **البرنسيسة** " . [1]

قدم بديع مسرحيات اجتماعية صور فيها الجو المصرى فقدم مسرحية " **مين فيهم** " سنة ١٩٢٩ لفرقة الكسار مصورا فيها الجو المصرى ، حيث يقدم فتى وفتاه تحابا ففر الشاب من الإسكندرية إلى القاهرة وتبعته الفتاة التى تخفت فى زى شاب وأقامت هى الأخرى فى نفس الفندق الذى أقام فيه الفتى واستخدمت نفس الخادم الذى استخدمه الفتى . والفتى لا يدرى والفتاة لا تدرى وتتجلى الحقيقة فى آخر الأمر ويظهر شقيق الفتاة الذى اعتبره حبيبها فى عداد الأموات ، ويعم الفرح ويرتبط الفتى بالفتاة " [2] وكذلك مسرحية " **حسن ومرقص وكوهين** " تلك المسرحية التى وصلت إلى درجة من النجاح أدت إلى إعادة عرضها أكثر من مرة وظهرت فيلما سينمائيا ، وهى تقدم نماذج ثلاثة لمسلم ومسيحى ويهودى فى علاقة قوية وجيدة ، ولم تخل هذه المسرحية من

---

(١) قارن ليلى أبو سيف م . س ، ص ٧٩ وما بعدها .
(٢) قارن صبرى أبو المجد م . س ، ص ٧٨ وما بعدها .

التضمينات الاجتماعية حيث تقدم بإقتدار صورة هاذرة هاجية للمميزات العديدة التى تمثل مختلف الجماعات الدينية والأجناس فى مصر فى تهكم نقدى لا يحمل ضغينة لأحد " . (١)

وقد إستمر هذا الأسلوب النقدى الاجتماعى ملازما لمسرحيات بديع ، خاصة فى مراحل نضوجه ، فقدم شخصية الحماة ناقداً إيّاها فى أكثر من مسرحية ، مثل " **حماتى بوليس دولى** " - وقدم مشاكل الحب والتطلع إلى الصعود إلى طبقات اجتماعية أعلى من أجل المال مثل مسرحية " **إلا خمسة** " .

وهكذا كان بديع لا ينفصل عن واقعه حتى فى فترة استلهامه مسرحياته من ألف ليلة وليلة .

الأشكال الأولى للكوميديا التى تأثر بها بديع

الفترة التى ظهرت فيها كتابات بديع خيرى المسرحية كانت فترة هامة من فترات الكوميديا المصرية والتى كانت تبدأ خطواتها الأولى آنذاك ، وقد تأثر بديع بالأنواع التى كانت سائدة آنذاك وسار على نهجها فترة ثم بدأ فى التميز بأن استبقى على ما يناسب أسلوبه واستبعد ما رأى أنه لا يناسبه . لذلك نجده فى البدايات يكتب الفرانكو آراب ، والفصل المضحك وغيرهما ، بل إنه أكمل مع الريحانى ،

---

(١) يعقوب . أ . لنداو - دراسات فى المسرح والسينما عند العرب - ترجمة أحمد المغازى . الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٧٢ - ص ١١٦

فكتب له مسرحيات أدخل فيها شخصية كشكش بك ولكن بديع لم يكن تابعاً بل إنه طور فى شخصية كشكش بك حتى أنه يمكن القول أن بديع هو المرحلة الثالثة لكشكش بك بعد مرحلتى الريحانى ثم أمين صدقى مع هذه الشخصية . ونتعرض الآن لبعض الأنواع الكوميدية التى كانت تسود تلك الفترة .

١ - الفصل المضحك :

كانت عروض الفصل المضحك فى البداية تُقَدم بمسارح الفرق الكبيرة فى نهاية العروض التراجيدية حتى أن الجمهور كان يعتبر الفصل المضحك جزءاً عضوياً ضرورياً فى كل عرض مسرحى ، والفصل المضحك أنواع :

" (أ) النوع الذى كان يعرض فى المقاهى الشعبية :

وهو النوع الذى نشره على الراعى فى كتابه الكوميديا المرتجلة .

(ب) النوع الذى مصدره الفارسات الشعبية .

(جـ) نوع أخير وهو مجرد مونولوج كوميدى " . (١)

وهذا التقسيم هو ما قسمه . جلال حافظ ، ونتفق معه فيه وأيضاً نتفق معه فى تقسيمه للتيمات وتسميتها ، فهو يرى " التيمة البنائية فيه ثلاث هى الحب المضطهد - تقلب النساء - خيانة الأصدقاء " (٢)

---

(١) جلال حافظ - مقال : الفصل المضحك ، مجلة القاهرة - عدد ٩٤

(٢) نفس المرجع .

نلاحظ ذلك فى ثمرة الصديق الذى يخون صديقه فى زوجته فى النص المنشور فى كتاب ، على الراعى سابق الذكر .

و " أهم ما يميز الفصل المضحك هو أسلوب الإستعراض وهو ما إقتبس من الكوميديا ديلارتى حيث الحركات البهلوانية والجسدية ، كما يعتمد الفصل المضحك على تيمات السحر - التنكر - والخداع . [١]

ومن هذه المغالطات وسوء الفهم الناتج من مثل هذا الأسلوب ينشأ الضحك وتيمة التنكر نراها كثيرة الاستخدام فى مسرحيات بديع خيرى

و " يعتمد الفصل المضحك على نمطين من المواقف يتكرران بصورة آلية وهما :

١ - مواجهة هزلية بين الخادم كامل والعاشق ، على نحو يسمح فيه غباء الأول للثانى بالتسلل إلى منزل العشيقة .

٢ - العودة المباغته للأب أو الزوج وإختباء العاشق " . [٢]

ومن ذلك يرى النقاد أن الفصل المضحك يعتمد على الكوميديا المرتجلة والذى نراه صحيحاً حيث أن عناصر الارتجال متوفرة فيه ، فمثلاً " تتوفر القدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل الرأى العام ثم إدخاله فوراً إلى صلب الموضوع ، وكذلك استخدام النمر المعروفة

---

(١) نفس المرجع .

(٢) نفس المرجع .

والشخصيات الغريبة التي تتحدث لغات غير مفهومة ، بالإضافة إلى استخدام الألفاظ البذيئة كالشتائم والردح الذى يتحول أحيانا إلى قافية " (١)

٢ - الفرانكوآراب :

وهو عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات راقصة مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميدية القصيرة التى تمتزج فيها الأغنيات العربية والفرنسية ، كما تختلط فيها العامية المصرية بالفرنسية فى الحوار " (٢)

وهذا النوع هو ما قدمه وإبتدعه نجيب الريحانى عندما قدم كشكش بك العمدة المصرى فى الأبيه دى روز " (٣)

وهناك مصادر إستقى منها الريحانى الفرانكو آراب وهى :

(أ) الريفيو :

" وهو مجموعة من الألحان التى تنشدها جماعة على المسرح مضافاً إليها بعض المناظر التمثيلية التى لا علاقة لها بهذه الألحان ، ومجموع هذه الألحان وهذه المناظر يطلق عليها فى مصر اسم رواية ، والروايات فى

---

(١) نفس المرجع .

(٢) جلال حافظ ، مقال الفرانكو آراب ، مجلة القاهرة ، عدد ٩٥ ، القاهرة ، مايو ١٩٨٩

(٣) يعقوب لنداو ، م . س ، ص ١٦٤

واد وهى فى واد آخر ، كما أنها قد تحتوى على الألفاظ البذيئة والمواقف المخجلة " [1]

ويرى جلال حافظ " أن هذا النوع كان موجوداً من قبل أن يقدمه الريحانى ، حيث كانت تقدمه فرق أوروبية ، وخاصة فرنسية فى الكباريهات ، ولما كان يعرض لجمهور مختلط مكون من المصريين والأجانب فقد كان يستخدم فى الحوار العربية مع الفرنسية " . [2]

وبذلك فإن ذكاء الريحانى هو الذى جعله يقتبس مثل هذا الأسلوب ويُلبْسه ثوب المصرية من خلال شخصية كشكش بك ، فنجح فى ذلك الوقت نجاحاً كبيراً .

وقد قدم بديع مسرحيات متأثرة بهذا النوع وقفت بين الريفيو والأوبريت مثل " **ليالى الملاح** " ، وأطلق عليها النقاد حينئذ مصطلح أوبريت ، وأيضا اعتبرته . ليلى أبو سيف أوبريتاً. ونختلف مع النقاد فى هذا التصنيف لأن الألحان كانت فى الغالب دخيله على النص المسرحى وحذفها لا يؤثر فى البناء ، ولما كان الأساس فى الأوبريت هو التلحين حيث أن " الأوبريت هو مسرحية ملحنة يتخللها بعض

---

(١) محمد تيمور ، م . س ، ص ٩٤

(٢) جلال حافظ ، الفرانكو آراب ، م . س .

الأجزاء الحوارية " [1] وهذا يشابه ما حدث مع مسرحية مثل مسرحية " رياوسكينة " التى اعتبرها الكاتب " درام مفجع " ويفهم من القصد أنها ميلودراما على إعتبار أن الريحانى كان يريد أن يقدم تراجيديا لاقتناعه بأنه ممثل تراجيدى ، وقد رأت ليلى سيف أن المسرحية ميلودراما وإن كان الواضح أن الأسلوب الكوميدى لا تخلو منه المسرحية ، إذن ففى تلك الفترة كانت هناك بعض المصطلحات الخاطئة وهو ما جعل البعض يطلق على المسرحيات ما بين الريفيو والأوبريت مصطلح الأوبريت .

(ب) الفودفيل:

" هو نوع من الإسكتشات الدرامية الخفيفة التى تتخللها الأغانى والرقصات وصنوف أخرى ، وكانت من الأعمال الشائعة جداً فى فرنسا ومن فرنسا إنبثقت أعمال الفودفيل هذه " . [2]

وفى الفودفيل " ينحى المؤلف تحليل أخلاق أشخاصه ولا يختار حادثة معقوله كل ذلك من أجل أن يملأ مسرحيته بالنكات البذيئة والمواقف المخجلة ، والمفاجآت تأتى الواحدة منها بعد الأخرى للتأثير على الجمهور " . [3]

---

(١) قارن عبد الحميد توفيق زكى ، المسرح فى ٧ آلاف سنة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩

(٢) يعقوب لنداو دراسات فى المسرح ، ص ١٦٣ (المترجم)

(٣) محمد تيمور ، م . س ، ص ٩٥

ومن ذلك فإن أسلوب استخدام عنصر اللفظ لإثارة الضحك كان هو الأسلوب السائد فى تلك الفترة وهو ما أثر بالطبع على اسلوب بديع خيرى كما سنرى فيما بعد .

وكان السائد فى تلك الفترة الفصل المضحك والفرانكو آراب الذى أخذ الكثير من الفصل المضحك وتأثر به خاصة أسلوب اللفظ الخارج والردح لإثارة الضحك .

" وقد تطور فيما بعد الفرانكو آراب فبعد أن كان فى البداية مدته عشرون دقيقة عندما قدمه الريحانى فى كازينو " الأبيه دى روز " أصبح فصلا مدته ساعة عندما ألفه أمين صدقى ثم أصبح فصلين : ثلاث فصول عندما انتقل الريحانى إلى مسرحه الرنيسانس " . (١)

هكذا كانت أحوال الكوميديا فى بداية ظهور بديع خيرى والتى سنرى أنها ستؤثر عليه فترة ثم يطورها - وذلك لأنه ظل طوال ٤٨ سنة يكتب للمسرح منذ أن التقى بالريحانى سنة ١٩١٨ حتى توفى فى ٣ فبراير سنة ١٩٦٦ وبذلك يكون قد استمر فى الكتابة حتى بعد وفاة صديقه ورفيق عمره نجيب الريحانى الذى توفى فى ٢٩ مايو ١٩٤٩

واستمرت فرقة الريحانى فى تمثيل ريبورتوارها القديم ، وتقديم آخر المسرحيات التى كتبها بديع خيرى بعد وفاة الريحانى وقبل أن يلحق به هو الأخر بعد أن سبقه إبنه عادل " (٢) الذى قدم مسرحيات والده على مسرح الريحانى .

---

(١) جلال حافظ ، الفرانكو آراب ، م . س .

(٢) ليلى أبو سيف - نجيب الريحانى - ص ٢٩٥

الباب الثانى

الفصل الأول

المرحلة الأولى
التكوين

" كان يكفي الرومان أن يجمعوا بعض الشخصيات النمطية معا حتى تتكون لديهم مسرحية كوميدية " .

" جون درايدن "

عندما بدأ بديع الكتابة المسرحية وإتخذ لنفسه طريق الكوميديا كانت هناك أنواع كوميدية مسرحية سائدة مثل الفرانكو آراب والفصل المضحك والمسرحيات الغنائية ، لذلك فقد كان عليه أن يكتب مسايراً نفس الموجة حتى يمكنه أن يتطور مغيراً أو معدلاً .

من هنا جاءت كتاباته فى المرحلة الأولى تشمل مسرحيات من الفرانكو آراب والفصل المضحك والمسرحيات الغنائية التى أطلق عليها مصطلح الأوبريت .

ولذلك فقد كان واجباً اختيار نموذجاً على الأقل من كل نوع . ولما كان بديع قد كتب لأكثر من فرقة ، فقد كان علينا أن نوازن بين ذلك أيضاً لذلك فقد تم اختيار " **البرنسيسة** " كفصل مضحك وهى لفرقة الريحانى " **وخمسة أجزاء الدنيا** " (**دقة المعلم**) كفرانكو آراب لفرقة الريحانى ، أيضا **لو كنت ملك** كمسرحية غنائية ، وأيضا **ريا وسكينة** لنفس الفرقة ، وغاية المنا لفرقة على الكسار والبريمو لفرقة بديعة مصابنى . وقد راعيت أن تكون النماذج جديدة ، فعن هذه المسرحيات لم يكتب من قبل سوى عن مسرحيتى **البرنسيسة ولو كنت ملك** فى حين لم يكتب قط عن **غاية المنا والبريمو وخمسة أجزاء الدنيا** ، إلى جانب **ريا وسكينة** التى نختلف فيها مع النقاد الذين اعتبروها تراجيديا أو درام مفجع ، فى حين نرى وجود ملامح كوميديا كثيرة بالمسرحية واقترابها من الميلودراما .

يعتمد بديع خيرى فى مرحلته الأولى - حيث المسرحيات الغنائية كالفصل المضحك والفرانكو آراب والمسرحيات التى أطلق عليها فى هذه الفترة مصطلح " الأوبريت " - على إستخدام أسلوب الكوميديا الشعبية كمصدر من مصادر الإضحاك فى مسرحه ، حيث ينهل من منهل الكوميديا الشعبية معتمداً بصورة أساسية على بعض الوسائل الذاتية فى الكوميديا المرتجلة وخيال الظل وغيرهما .

وفى هذه المرحلة تجد اعتماده الأساسى ينصب على مصدرين أساسيين هما اللفظ والشخصية ، وإن كان إعتماده على الشخصية يأتى بواسطة الإعتماد على اللفظ أيضا ، وهو هنا يعتمد على اللفظ بكافة وسائله كالتكرار والتورية والشتائم والردح والقافية .. إلخ ، إلى جانب إستخدام الشخصية كمصدر للإضحاك والشخصية غالبا ما تكون تقليدية بمعنى أنها شخصية سائدة محدودة الملامح والوسائل توضع فى مواقف ، فيتوقع منها تصرف ما وذلك للمعرفة السابقة والتصور السابق عنها إلى جانب إستخدام الشخصيات غير المصرية مثل الأجانب أو الشاميين وغير ذلك ، وبديع باستخدامه لهذه الشخصيات يعتمد أيضا على اللفظ ، وهو هنا فى هذا الإعتماد يساق إلى أسلوب شاع فى هذه الحقبة الزمنية وأثر فى المسرح المصرى بصفة خاصة ، وامتد هذا الأثر إلى يومنا هذا ، وهذا الأسلوب هو ما يمكن أن نطلق عليه كوميديا المؤلف ، وذلك حيث أن الشخصية بخصائصها داخل المسرحية لا تحدد نوع الحوار كما هو معروف فى الدراما ولكن الشخصية لا دخل لها فى الحوار ، فيأتى حوارها تبعاً لرغبة المؤلف فى إثارة الضحك بعيداً عن أبعاد الشخصية .

وفى مسرحيات هذه الفترة لم يتغاض بديع عن مصادر الإضحاك الأخرى خاصة كوميديا الموقف ، إلا أن المصدر الأساسى كان اللفظ ، فاللفظ هو المصدر الأول فى مسرحية " **خمسة أجزاء الدنيا** " * التى عرضت فى فبراير ١٩٢٣ ، وكانت قد عرضت من قبل باسم **دقة المعلم** ، وذلك فى مارس ١٩٢١ . فيها يلعب اللفظ الدور الأول للإضحاك ، فمنذ البداية يستخدم بديع أسلوب الشتائم :

" **بهنسى** : شىء يجنن شىء يزيد النار لهيب

نظله : يوه جاك نيلة انت كل يوم على المعدل ده

بهنسى : أيوه محسوبك عاشق قلم قريت الجواب " (١)

وبهذه الطريقة نجد أنفسنا أمام بعض المعلومات ،أى تستخدم هذه الألفاظ كمرحلة عرض فى البناء الدرامى للمسرحية ، وهنا نزود بالمعلومات سواء السابقة على الحدث أو عن الشخصيات وشبكة علاقاتها .

ويستمر بديع فى استخدام الشتائم فى مواضع عديدة بالمسرحية ، فنجد فى موقف آخر حيث يأمر بالقبض على الجميع . هذا الحوار .

---

* تدور خمسة أجزاء الدنيا حول كشكش بك الذى يقيم فى منزل نظله فى حى شعبى ويعمل طبيباً مزيفاً وتجد نظله خطاباً فى بطن سمكة عن قريب لها غرق فى أمريكا الجنوبية فتقرر أن تذهب للبحث عنه وتأخذ كشكش بك معها فى رحلة إلى أمريكا الجنوبية ، وهناك تحدث مفارقات ومواقف مضحكة .

(١) المسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح ، ص ١

"**صـــاغ :** ودّوهم على القلعة

كشكش : قلعة إيه جاك قلع عينك

صـــاغ : إخرس يا حمار

كشكش : حمار أبوك

صـــاغ : فتح عينك أنا الصاغ

كشكش : طز

صـــاغ : أنا أشنقك

كشكش : (يزرط) " (١)

ويستخدم نفس الوسيلة فى مسرحية " **لوكنت ملك** " * التى عرضت فى مايو سنة ١٩٢٤ ، فبراير ١٩٢٧ حيث يعيش ملك سنغافورة فى ورشة بحى شعبى متخفياً ، نجد شخصية عوف المتسمة بالسوقية دائم الشتائم :

---

(١) نفس المصدر ص ٤

* تدور مسرحية لو كنت ملك حول عوف الذى يعمل فى ورشة ويحب مسعدة ويتحول إلى ملك سنغافورة بعد أن تنكر الملك فى شخصية المعلم بدوى لخوفه من القتل وخلال مرحلة ممارسة عوف لمنصبه الجديد تقع مواقف مضحكة تنتهى بكشفه لألاعيب ونفاق العديد من الشخصيات مما يجعل بدوى فى النهاية يعود إلى الملك ويكافىء عوف بأن يحكم بعض البلاد ويزوجه من مسعدة .

" **عوف** : مين اللى بنى آدم ، منعول أبوك ابن كلب

فـــرج : والله العظيم لاشتكيك للمعلم الكبير صاحب الورشة

عــوف : صاحب الورشة طظ يا صاحب الورشة ، وأنا يهمنى يا خى منعول أبوك لأبو صاحب الورشة " (١)

هنا يلعب هذا الأسلوب دوراً هاماً فى المسرحية فهو فى مرحلة العرض وعندما يدخل الريس عويس غاضباً على عوف لتأخره فى إنجاز عمله ويطرده منه يكون دخول قمر الزمان فيما بعد ذلك هو بداية الحدث المسرحى ، حيث قمر الزمان هى أميرة سنغافورة ، يُعلن عن وجود ملك سنغافورة متخفياً كعامل فى الورشة ، هنا يظهر دور استخدام أسلوب الشتائم فى المسرحية ، حيث تتجه الأنظار فورا إلى دائم الشتائم والذى لا يترك أى لوم إلا بالرد عليه بطريقة تصل كثيراً إلى التبجح ، من هنا يبدأ الاعتقاد فى أنه الملك فيأتون به مرة أخرى معززاً ومكرماً بعد أن كان قد طرد منذ لحظة .

ولكن أسلوب الشتائم هنا هو صفة من صفات الشخصية وهو فى نفس الوقت مصدراً للإضحاك مستمراً خلال المسرحية . فعندما يحضر بهلول وعمران من أجل ثأرهما لدى ملك سنغافورة الذى لا يعرفونه يحاولون قتل عوف ، غير أن الأسطى بدوى الملك الحقيقى يتدخل فى اللحظة المناسبة وينقذه ، فلا يكون نصيبه إلا بعض هذه الشتائم

---

(١) نفس المصدر ص ٥

" **عوف** : اخرس جاتك البلة فى أبوك صنايعى وسخ عالورشة عالورشة بربر بربر بلطه سيف سكينة ما ليش قعاد عندكوا أبداً " . [1]

ويستمر عوف على أسلوب الشتائم حتى وهو ملك ، وهنا يصبح اللفظ كمصدر للإضحاك حيث يقارن المتفرج بين صورة الملك المنطبعة فى ذهنه والصورة التى يراها ، ويلاحظ الفرق ، فالمتفرج لا يتوقع أن يسلك ملك ما هذا المسلك الذى يسلكه عوف الذى نجده داخلاً على الحرس

" **عوف** : (داخلاً يشتم الحرس) والله ياولاد الكلب لامكسر دماغكم واحد واحد ، أهو كله من ده

عادل : يادى الفضيحة يا مولاى

عوف : بس إنسدّ أنت راخر أحسن العفاريت بتلعب فى وشى .

عادل : بس يعنى قصدى أن جلالتك تعقل شوية

عوف : أعقل شوية أنا اللى أعقل يا واد يا واد (يهجم عليه فيهرب منه) (يدخل بدوى) شاهد عليه يا واد يا بدوى .

بدوى : يا صاحب الجلالة موش كده معلهش [2]

---

(١) مسرحية لو كنت ملك ، ص ٦

(٢) نفس المصدر ، ص ١٨

وهذه الطبيعة نفسها تستمر معه ليس فى علاقاته مع الشخصيات التى فى بلاط الملك فقط ، بل مع كل الشخصيات ، فنجده يتعامل بنفس الطريقة مع سفير دولة حضر لمقابلته .

" **عوف** : أنا أوريك السر يطلع منين يا قبحا يا قلالات الأدب

السفير : أيه يا مولاى الشغل بتاعك ده

عـــوف : موش عاجبك انت راخر اقلع لك " . (١)

وفى مسرحية البرنسيس * التى عرضت فى ديسمبر ١٩٢٣ نجد للشتائم كمصدر إضحاك دوراً

"**منيـرة** : خش خش يامنيل على عينك ما تخافش

عيوشه : يوضع سره فى أنتن خلقه " . (٢)

وذلك عند دخول حسانين للغناء ، وعندما ينفرد حسانين بعيوشه نجد نفس الأسلوب

---

(١) نفس المصدر ، ص ٣٢

* تدور البرنسيس حول دخول حسانين الموسيقار الشعبى وزوجته إلى قصر ليؤدى فيه حسانين الغناء فى حفل إستقبال يقيمه كاظم صاحب القصر لأصدقائه الأمريكان ، وعندما يرى كاظم عيوشه يتفق معها على التنكر فى شخصية أميرة من منغوليا بينما تعجب الفتاة الامريكية بحسانين ، وخلال المسرحية مواقف مضحكة تنتهى بعودة حسانين إلى عيوشه .

(٢) مسرحية البرنسيس مخطوط بالمركز القومى للمسرح .

حسانين : ... أنا راخر كل ما ابصلكِ أتصور إنك معرفه

عيوشه : إخرس قطع لسانك راجل قبيح

مارسيه : (تدخل) مالك جرى إيه

عيوشه : مش سامعين ، يعنى الكلب ده عمال يقول إيه " (١)

وفى مسرحية **البريمو*** - التى كتبت ورخص لفرقة بديعة مصابنى بتمثيلها فى يوليو ١٩٣٣ دون تحديد موعد عرضها ، نجد أسلوب الشتائم كمصدر إضحاك ، فنجد شخصية زلط عسكرى الدريسة الذى يقوم بالخدمة فى منزل كرع وزلط من إسمه إشارة إلى غباء مستحكم يجعل الآخرين دائمى التوبيخ له ، فعندما يدخل على الأسرة بعد أن أفسد الملابس أثناء غسلها نجد توبيخ :

كـرع : وكان فين عقلك الزنخ يا طور ، ما عندكش تمييز ، ما فيش تصرف داهيه تسمك " (٢)

ونفس الجزاء من نجفه إبنة كرع وعمتها شعليلة .

---

(١) نفس المصدر .

* تدور البريمو حول حلاوة عسكرى الدريسة الذى يحب إبنة مخدومه كرع أفندى وتعيش معه أخته شعليلة العانس التى يرغب فى تزويجها من حركوش ، ولكن تفشل محاولاته ، وأثناء ذلك يفوز حلاوة بجائزة لوتارية ٢٤ ألف جنيه ، ولسوء الفهم يعتقدون أن الفائز هو زلط فتنصب الخيوط لتزويج زلط من شعليلة ويتحول الجميع فى معاملة من السوء إلى الحسن ، وفى النهاية تنكشف الحقيقة ولكن حلاوة يتقدم لتزويج شعليلة من حركوش ورمانه من زلط وهو من نجفه إبنة كرع أفندى وذلك بعد تبرعه بالجائزة .

(٢) مسرحية البريمو مخطوط بالمركز القومى للمسرح .

"**مجفـــه** : يه يه إلهى تجيلك وجيعة يا بعيد ، إنت غسلت الهدوم البيضة مع الهدوم الملونة ، إتفرج يا بابا الفستان التانجو دهمله إزاى .

كــــرع : ما هو من فلاحته بوز الاخص

شعليلة : يوه قطيعة يندمك يا بعيد قميص النوم البمبة المسخسخ طلعولى طحينى [1]

وزلط بغبائه المستحكم يجلب على نفسه هذا الكم من الشتائم فى كل موقف فنجده فى موقف آخر يتلقى الشتائم :

" **زلـــط** : يعنى كنت حاروح فين ما أنا متلقح جوه جنب الحلل .

كــــرع : تهبب ايه جنب الحلل يا لطخ

زلـــط : بأهبب المنجرية اللى حتحشوها فى بطونكم " [2]

ولكن إن كان هذا الأسلوب منطقياً من صاحب المنزل " كرع " والذى يعمل زلط لديه فانه غير مقبول أن يخرج هذا الأسلوب من زلط تجاه كرع فنحن نقبله من كرع تجاه زلط ، بل من زلط تجاه رمانة الخادمة لأنها طبقياً تساويه ، وهذا ما يجعلنا نتقبل قول زلط لها مثلا فى أحد المواقف :

---

(١) نفس المصدر .
(٢) نفس المصدر .

" ما تتنيلى تخشى جوه "

ولكن عندما نجد زلط يوجه حديثه إلى كرع بعد أن كلّ من حياته معهم ومحاولته الرحيل :

" **زلــط** : أريح لى من عيشتكو المقطرنة .. الحكومة موظفانى عسكرى دريسه توظفونى انتو غسالة .

كـــرع : غور جاك كابوس ياخد أجلك " . [1]

فهذا الأسلوب يجعل زلط نداً لكرع وهو مالا يلاحظ أيضا فى موقف آخر عندما نادى كرع عليه :

" **زلــط** : يعنى كنت حاروح فين مانا متلقح جوه جنب الحلل .

كـــرع : باهبب المنجرية اللى حتحشوها فى بطونكم " [2]

فبهذا الأسلوب أصبح زلط يأتى بألفاظ بعيدة عن طبيعة الشخصية وطبيعة الشخصية هنا ليس رسمها ولكن وضعها الاجتماعى ، فوضع زلط اجتماعياً أمام كرع لا يعطيه هذا الحق ، ومن هنا فهذا الأسلوب يؤدى إلى الإضحاك ولكنه ليس من داخل الشخصية بل هو مقحم عليها بحيث أننا يمكن أن نطلق عليه " كوميديا المؤلف " وهى الألفاظ التى يضعها المؤلف من أجل اثارة الضحك رغم بعدها عن المعقولية . وعندما يصدر الضحك فى مثل هذا الموقف فإنما يصدر لأن المتفرج يشعر بإنتصار الشخص الأقل اجتماعياً على السلطة الأقوى . وهذا الأسلوب نجده فى

---

(١) نفس المصدر .

(٢) نفس المصدر .

أكثر من مسرحية في هذه المرحلة . ففي مسرحية " **لو كنت ملك** " نجد عوف الذي أصبح ملكاً يستخدم مثل هذه الألفاظ التي لا يعقل أن تخرج من ملك ولكن الموقف هنا يختلف عن موقف زلط ، فزلط شخصية سطحية نمطية تمثل الخادم المنتمي للطبقة السفلى ، أما عوف فهو شخصية مركبة حيث انقلب طبقياً وتعدل وضعه الطبقي والاجتماعي من عامل ورشة إلى ملك ، ولكن وجود المفارقة التي يعملها الجمهور وهي أن عوف ليس الملك الحقيقي يجعل الجمهور يضحك على ألفاظ وأفعال. عوف الذي لم يستطيع أن يتوائم مع وضعه الطبقي والإجتماعي الجديد .
وهذا هو نفس ما يحدث من عيوشة في مسرحية البرنسيس ، فهي تتنكر في صورة برنسيسة من مناغوليا وبذلك تنتقل من وضع إجتماعي إلى وضع اجتماعي آخر أعلى منه لكنها لا تستطيع الموائمة أو التكيف معه ، فلا تزال ألفاظها وطباعها متأثرة بأصولها ، فبمجرد تقديم كاظم لها على أنها برنسيسة نجد طبيعتها لازالت تتحكم فيها .

" **عيوشه** : يا حلولي يا حلولي لكن دول مالهم بيتخلعوا لي كده ليه يادي النيلة

مارسين : تشرفنا يا سمو البرنسيس

عيوشه : الله يشرفك ويشرف مقامك ومقام الموجودين كل واحد باسمه يا قادر يا عظيم .

الجميع : ألفاظ إيه دي

كاظم : يا ستي موش كده

عيوشه : يوه قطيعة وأنا عملت إيه " [(١)]

(١) مسرحية البرنسيس .

فجملة عيوشه الأخيرة تؤكد على أنها لم تستطيع التكيف مع الوضع الجديد ، فهى تتصرف على أنها عيوشة رغم مكياجها الخارجى وهو التغير الظاهرى عليها فقط ومن هنا ينشأ الضحك ولكنه أيضاً لعلم الجمهور بالمفارقة وهو تحول عيوشة إلى برنسيس لكنها لم تستطيع قطع خط الرجعة عن أصلها حتى أنها بمجرد علمها بأن حسانين سيتزوج من الفتاة الأمريكية تخرج عن مكياجها الخارجى وترتد إلى أصلها مرة أخرى باستخدام الألفاظ .

"**عيوشـه** : إوعى كده يا ختى بلا برنسيسة بلا دياولو آل تتجوز حسانين آل .. يخى ده بعدك .. فشر .

حسانين : يا سمو البرنسيسة أنت مالك ومال كده

عيوشـه : مالى يعنى إيه يا عمر

مارسين : لا لا دى برنسيس شلق خالص " (١)

أما فى مسرحية خمسة أجزاء الدنيا أو دقة المعلم فنجد كشكش وهو الشخصية النمطية المعروفة فى هذه الفترة شخصية العمدة الذى يحضر إلى القاهرة هو رجل عجوز لكنه شهوانى ومحبوب لطيبته وسذاجته ومرحه وشغفه بالحياة . وكشكش هذا ريفى الطباع فيه براءة الريفيين وخفتهم الفطرية ، وعلى الرغم من مكره ودهائه إلا أنه برىء من زيف المدينة وخداعها ونفاقها (٢) نجده فى مسرحية دقة المعلم

(١) نفس المصدر .

(٢) ليلى أبو سيف - نجيب الريحانى وفنون الكوميديا ، م.س ، ص ٤٣

يعمل طبيبا ويعيش فى حى شعبى ويسكن فيه ، فهنا كشكش ليس بالشخصية التى نعرفها أنه متنكر فلماذا حضر إلى هذا الحى وسكن فيه ؟ ولماذا هذا التخفى فى صورة الدكتور ؟ وإن كان هذا الوضع قد حوله إلى وضع آخر مثير للضحك .

«**كشكش** : ورينى وشك .. إسفخس

مرأة : راسى يادكتور رقبتى عينى فشتى كبدتى

كشكش : غيرى هوا فى القرافة

راجل : وأنا يا دكتور

كشكش : إنت كمان عيان يابن الكلب» . [١]

ونحن هنا لا نعلم أسباب هذا التحول لكشكش ولا أسباب خوفه من وصول العساكر للقبض عليه ولا أيضا أسباب سفره مع أم روز إلى أمريكا الجنوبية للبحث عن قريبها . ومن الواضح أن المبررات لاتهم المؤلف بقدر اهتمامه بوضع شخصية كشكش بك فى مواقف تثير الضحك ، ولذلك لايعتمد على معقولية الحدث أو معقولية التنقل حتى أن الأحداث تدور فى أكثر من مكان بين مصر وأمريكا الجنوبية .

---

(١) مسرحية خمسة أجزاء الدنيا ، مخطوطة بالمركز القومى للمسرح

ومن هنا فالكوميديا الصادرة عن ألفاظ كشكش ليست كوميديا نابعة من شخصيته وطبيعته بل هى كوميديا المؤلف والمعبرة عنه ولاتعبر عن الشخصية بل هى وسيلة سطحية للإضحاك ولاتدخل هذه الألفاظ فى بناء الشخصية وتكوينها ، وهذا هو مانجده فى مسرحية «غاية المنا» (*) التى كتبها بديع لفرقة على الكسار وعرضت على مسرح «الماجستيك» فى إبريل ١٩٢٨ والمستمدة من الحكاية الشعبية العالمية المعروفة «سندريلا» فى هذه المسرحية نجد شخصية نمطية أخرى عرفت فى هذه الفترة وهى شخصية مقابلة لشخصية كشكش بك عند الريحانى ألا وهى شخصية عثمان عبد الباسط التى قام بها الفنان على الكسار وهى شخصية الخادم النوبى لكننا فى هذه المسرحية نجد عثمان وقد أصبح شهبندر التجار فى الهند وذلك بعد أن توفى مخدومه فأصبح مسئولا عن تجارته بل وتزوج زوجته صاحبة البنين بينما لديه هو ابنة وحيدة هى «غاية المنا» . وهنا نجد عثمان عبد الباسط وقد أصبح فى وضع اجتماعى آخر لكنه لايتواءم معه بل هو ناقم عليه ، فهو لاينسى أصله وشرقيته رغم وصوله إلى الهند فيتعجب لما يفعله بهرام الوزير ، ويرد عليه بألفاظ لاتليق من شخص ما حتى ولو كان شهبندر التجار إلى وزير الدولة .

(*) تدور حول عثمان عبد الباسط الذى يعيش فى الهند كشهبندر للتجار بعد أن ورث مخدومه وتزوج زوجته وفجأة يعلن الأمير عن إقامة حفل لاختيار عروسه فتذهب بنات زوجته لأنهم مودرن ولديهم ملابس بينما لاتستطيع غاية المنا الذهاب =

«**بهرام** : موش الواجب يابنى آدم تتبع الأصول الرسمية وتقدمنا لبعض أنا والست بتاعتك .

عثمان : يعنى يا أخى حاقدم لها القليعة .. دى وش يتنظر ده - النهاية مانبوظش الفرح - أنت شايفة الهيكل اللى قدامك ده ، أهه حضرته يبقى .

بهرام : بهرام الدولة

عثمان : اتفضلى ياستى على بهرامات الدول شوفى قلة الطهى» (١)

هنا نلاحظ كوميديا اللفظ ، لكن هذا اللفظ لايعبر عن الشخصية بل هو من تراث شخصية عثمان عبد الباسط النمطية ، لكنه فى هذه المسرحية لايمثلها ، ومن هنا نجد أن لدينا شخصيتين أو مستويين لشخصية واحدة المستوى الأول هو الشخصية النمطية المعروفة والمستوى الثانى هو الشخصية المسرحية التى تؤدى دورها بالمسرحية ، ولكن الشخصية المسرحية هنا تجمعهما وتتحدث فى الغالب بلسان الشخصية الذى هو فى الواقع لسان المؤلف رغبة فى إثارة الضحك .

- لعدم وجود ملابس جيدة ورغبة زوجة أبيها فى عدم ذهابها ، وبينما هى تنتظر إذ يأتى إليها الإنقاذ فى صورة الجان الذى يحضر لها عربة ذهب ويلبسها ملابس جيدة وتذهب الى الحفل وتغادره فى منتصف الليل بعد أن أعجب بها الأمير ويجدون جوانتى وقع منها وعن طريقه يتعرفون عليها وتتزوج الأمير .

(١) مسرحية غاية المنا ، م.س .

-التكرار

والتكرار وسيلة من وسائل إثارة الضحك فى هذه المرحلة ، حيث إن آليته تؤدى إلى ضحك الجمهور ، ففى مسرحية البرنسيس نجد تكرار اللفظ ، فجاكسون الأمريكى طوال المسرحية يكرر جملة حتى تصبح لازمة من لوازمه فى أكثر من موقف وذلك عندما يصاب بالنوبة التى تأتيه .

«**جاكسون :** أوه باتل فيلد شلز ذا بومب باتل فيلد شلز

Batel Feeld Shels The Bomb Batel Feeld Shels (١)

ولذلك تبدو شخصية جاكسون آلية من كثرة تكرار هذه الجملة مما يفجر الضحك .

وفى مسرحية «**لو كنت ملك**» فيستخدم تكرار اللفظ فى أكثر من موضع ، فها هى «مسعدة» عندما تلتقى برزق تندب حظها مكررة اللفظ بصورة آلية تثير الضحك .

«**مسعدة :** ياميت ندامة .. ياميت ندامة .. أيوه ياميت ندامة على اللى حب ولا طالشى . (٢)

وأيضا يستخدم عوف تكرار اللفظ فعندما يدخل عليه بهلول وعمران يدور الحوار التالى :

(١) مسرحية البرنسيس ، م.س

(٢) لو كنت ملك ، م.س

«**بهلول** : أنا بهلول بن دياب

عمران : وأنا عمران بن حمدان

عوف : وأنا ناصر بن حازم بن عوف» . [1]

وهو فى هذا الحوار لايعلم أنهم يريدون الثأر من ناصر وهنا مفارقة مضحكة فهم يهددونه بالقتل فيرد «رحنا فى داهية» وعندما يطلبون منه اختيار الموت بالسكينة أو بالساطور يكرر «رحنا فى داهية» .

وهذا التكرار من واقع الموقف وهو رد فعل طبيعى للشخصية .

أما فى مسرحية **غايةالمنا** ، فالتكرار يأتى على لسان الوزير بهرام حيث يأتى المدعوون إلى الحفل ، وكلما حضر مدعوون جدد يردد «انشطرى ياأرض بالطول وبالعرض منتظرين تشريفكم بفارغ الصبر» . والتكرار هنا يظهر الوزير فى صورة كاريكاتورية وكأنه قد حفظ هذه الجملة فقط ويرددها لكل الناس مما يثير الضحك . وهذا الأسلوب لايتناسب مع وضعه كوزير فى الدولة .

والتكرار فى الموقف فى مسرحية**البريمو** حيث التعامل بين كرع وحلاوة ، فكرع يتعامل من منطلق السلطة على حلاوة ، لذلك يدخل عليه بقوله «نهارك فزدقى» ولايعجبه هذا القول ، فإنه يخصم له يومين من راتبه ، ويتكرر الخصم بصورة آلية خلال الموقف مما يثير الضحك .

(١) مسرحية لو كنت ملك ، م.س

كرع : جواب مهم زى ده جواب مستعجل جواب خصوصى من حضرة باشمفتش المصلحة يتركن من تلات تيام ولا يتعرضش على إلا النهاردة يعنى إيه عندك من الأول يومين خصم وتحط فوقهم ثلاثة جداد يبقوا خمسة .

حلاوة : ياعينى ع التفاصيل ، ياعينى ، فاضل من الماهية خمسة وعشرين يوم ... تحوش فى الجواز خليهم يطيروا . (١)

ويستمر كرع فى عملية الخصم مرة أخرى لأن حلاوة يضع «ريحة الياسمين» .

وهكذا يؤدى التكرار بصورة آلية إلى إثارة الضحك خاصة وأن الشخصية داخل الموقف مغلوب على أمرها وهى شخصية حلاوة ، فالعقبات فى طريقها ، فكلما حاول أن يتقدم ويفاتح كرع فى أمر زواجه فإن كرع يتعكر مزاجه وبالتالى تصبح هناك عقبة فى طريق زواجه .

القــافية:

وتستخدم القافية لإثارة الضحك ، ففى مسرحية لو كنت ملك ، نجد هذه القافية .

«**شاكر** : رقبتك

عوف : اشمعنى

(١) مسرحية البرعو ، م.س

شاكر : دلدلوها

عوف : حاضر» [١]

ويستخدم هذا الأسلوب فى أكثر من موضع مما يفجر الضحك من الأسلوب الذى نلقى به وهو فى سياق المسرحية لايفيد الحدث الدرامى بل يضعه المؤلف لإثارة الضحك فقط ، وغالباً لايعبر عن الشخصية ، فيكون هذا الأسلوب نابعاً من المؤلف فهو كوميديا المؤلف التى تعتمد على اللفظ الذى لا علاقة له بالحدث أو بالشخصية من أجل إثارة الضحك .

الـردح:

وهو وسيلة شاعت فى هذه الفترة الزمنية تأثراً بالكوميديا الشعبية ، وقد استخدمها بديع فى أكثر من مسرحية ففى مسرحية البريمو شعليلة الأخت العانس والتى يرغب أخوها تزويجها بأى طريقة وينصحها بتهذيب ألفاظها واستخدام المناسب ، ترد بسوقية رادحة .

«**شعليلة** : متناسب مع أيه يادلعدى ياسى ناظر محطة بنى دعبس .. يعنى متناسب مع لوايح قطورات السكة الحديد مش كده» . [٢]

وهذا الأسلوب فى مستهل المسرحية يعطينا تصورا عن شخصية شعليلة وهو مانتأكد منه خلال أحداث المسرحية .

(١) مسرحية البرنسيس ، م.س

(٢) مسرحية البريمو ، م.س

وهذا الأسلوب يستخدم فى بداية مسرحية **خمسة أجزاء الدنيا** على لسان بهنسى .

«**بهنسى** : أما ناس غجر مايختشوش كل يوم دوشة وخوتة على حاصل فارغ . إيه ده ياغجر يالمامة» [١] .

وهذه الوسيلة فى بداية المسرحية تجذب أنظار الجمهور إلى المسرح وإن كانت غير مبررة فى المسرحية دراميا وإن كان المؤلف يجعلها وسيلة من بهنسى لمعاكساته لنظلة الجارة .

الموقـــف :

ويلعب الموقف دورا كبيرا فى إثارة الضحك وذلك بهزليته أو من خلال المفارقة ففى مسرحية «**البرنسيس**» موقف ، هزلى ، عندما يقدم كاظم عيوشة على أنها كريمة ولى عهد مملكة منغوليا ، وفى هذا الموقف لاتستطيع عيوشة الانفصال عن أصلها وطبقتها ، فتظهر فى صورة شخصية هزلية ، فلا هى برنسيسة ، ولا هى عيوشة الفتاة الفقيرة فيأتى حوارها وأسلوبها داخل الموقف مثيرا للضحك ، ولعل المؤلف بمثل هذا الموقف يلمح إلى صعوبة التوافق بين الطبقات .

---

(١) مسرحية خمسة أجزاء الدنيا ، م.س .

وهذا هو مايتعرض له عوف فى مسرحية «لوكنت ملك» وذلك عندما يتحول إلى ملك ويقع فى أكثر من موقف خاصة فى تصرفاته مع الحرس ، ومع أحد السفراء ، وفى مثل هذه المشاهد نجد التصرف غير المنطقى الناتج عن عدم استيعاب الشخصية لطبيعتها الجديدة ويكون الضحك فى مثل هذه المواقف نتيجة تحجر الشخصية وعدم مرونتها .

أما مسرحية **البريمو** فتزخر بالمواقف الهزلية ، فعندما يحضر «حركوش» العريس تبدأ «شعليلة» العروس فى العزف على البيانو ، فيصدر أصواتا شاذة ، وهنا مفارقة يعلمها الجمهور ، وهى السبب فى هذه الأصوات ، وهى أن زلط الخادم وضع (الشقافات المكسرة) فى البيانو فتقطعت أوتاره وتتوالى هذه المواقف الهزلية بتقديم الشاى بالملح بدلا من السكر ، وتقديم حلاوة حمصية بدلا من الجاتوه وهذه المواقف الغرض منها إثارة الضحك فقط وليس لها دور فى تطوير الحدث .

أما فى مسرحية **غاية المنا** فنجد مواقف عديدة تثير الضحك أهمها عندما تذهب «غاية المنا» إلى قصر الملك فى ثياب أنيقة ولايعرفها والدها ، ولكن الجمهور يكشف هذه المفارقة ، وبعد أن كان يشعر بالشبه بينها وبين إبنته نجده فى النهاية يعلق عليها :

«**عثمان** : ماتقولوا إنها ملاك وهبط من السما لازم بقا من بندر المريخ من مديرية عطارد» . [1]

(١) مسرحية غاية المنا ، م.س .

وأيضا يتفجر الضحك فى موقف عثمان عبد الباسط وغاية المنا فى حضرة الجان فنحن نلاحظ خوف عثمان وسذاجته الواضحة مما يؤدى بالموقف إلى الهزلية ، فيتفجر الضحك .

التخفى:

ويستخدم بديع أسلوب التخفى أو التنكر وهو أسلوب يتأثر فيه بالكوميديا الشعبية وألف ليلة وليلة ، فبعض الشخصيات تتنكر من البداية ، أى تتحول إلى صورة أخرى ، وهذا التحول غالبا ما يكون بسبب التطلع الطبقى ، وفيه يتحول الشخص إلى طبقة أعلى ومن خلال صدامه معها نتيجة الفرق بين الطبقتين يختلف تصرفه مما يثير الضحك ، ونجد هذا الأسلوب فى تحول عيوشة إلى كريمة ولى عهد منغوليا فى مسرحية **البرنسيس** ، وتحول عوف إلى ملك فى مسرحية **لو كنت ملك** وتحول غاية المنا إلى أميرة فى مسرحية **غاية المنا** ، وهى الشخصية الوحيدة التى لاتثير أفعالها الضحك بعد تحولها هذا .

وهناك تنكر آخر وهو مايستخدم فيه النمرة ، نجد هذا التخفى أو التنكر فى مسرحية **البرنسيس** حيث إستخدام النمرة المعروفة وهى نمرة العفريت وذلك عندما يتخفى حسانين ويظهر لكاظم على أنه شيطان ويتحايل عليه ويحصل على أمواله .

حسانين : عايز البنت دى تحبك

كاظم : باتمنى

حسانين : فى جيبك كام

كاظم : خمسماية خمسماية

حسانين : نهايته إيدك على نصهم

كاظم : نصهم

حسانين : بر بر برم (تهويش)

كاظم : (يناوله المحفظة) إتفضل كلهم» .[1]

وهذا الموقف رغم كونه دخيلا على الحدث الدرامى من أجل إثارة الضحك يجعل المتفرج فى حالة من السعادة لشعوره بالتفوق على شخصية كاظم التى لاتعلم المفارقة التى يكشفها الجمهور وهى أن حسانين ليس هو الشيطان ، فيأتى الضحك على كاظم الذى يجهل الموقف .

---

(١) مسرحية البرنسيس ، م.س .

الشخصيات الأجنبية:

الشخصية الأجنبية إستخدمت بشكل كبير فى الكوميديا الشعبية لإثارة الضحك وخاصة شخصيتى الشامى والتركى ، ويتأثر بديع بالكوميديا الشعبية فى مسار إضحاكه لذلك يستخدم هذه الشخصيات أيضا المستمدة منها ، منها شخصية الخواجة «هوسمان» فى مسرحية خمسة أجزاء الدنيا ، وهى شخصية مسطحة تثير الضحك من أسلوب نطقها للعربية .

«**هوسمان** : ما شاء الله ماشاء الله قبولات وتبادل آيات غرامات اتفوه أعوذ بالله دنيا كلها شقلبات مقلبات» . (١)

كما نجد شخصية الخواجه صاحب اللوكندة وهو يتحدث الفرنسية وهنا يكون استخدام سوء الفهم الناتج عن الجهل باللغة حيث تستخدم المسرحية أسلوب الفرانكو آراب كوسيلة لإثارة الضحك ، وذلك بمزج الحوار مابين العربية والفرنسية :

الخواجه : altesse

كشكش : الله بيقولى تيس

الخواجه : altesse

كشكش : التيس أبوك وأمك» (٢)

(١) مسرحية خمسة أجزاء الدنيا ، م.س .

(٢) نفس المصدر .

ويستمر هذا اللبس من خلال التشابه فى النطق الفرنسى مع إحدى كلمات العربية ، مما يظهر الشخصية في موقف كوميدى نتيجة عدم التواصل بين الشخصيتين فيتفجر الضحك .

وهذا الأسلوب نجده فى مسرحية البرنسيس حيث شخصيتى «جاكسون» و «لوليت» الأمريكيان و «مارسين» القاهرية المتفرنجة ، ولكن هنا لانجد المفارقة فى اللغة ولكن الشخصية تثير الضحك بنطقها للغة العربية .

«**حسانين** : يا سمو البرنسيسة إنت مالك ومال كده

عيوشة : مالى يعنى إيه يا عمر

مارسين : لا لا دى برنسيس شلق خالص» . (١)

وأسلوب النطق بالكلمات هنا رغم أنه يثير الضحك إلا أن الشخصية تستخدم ألفاظا تزيد الضحك وذلك لأن هذه الألفاظ لا تتناسب مع بناء الشخصية وطبيعتها ، فهى كما هو شأن هذه المرحلة نابعة من المؤلف نفسه الذى لايهتم فى هذه المرحلة ببناء الشخصية أو دوافعها أو مبرراتها .

---

(١) مسرحية البرنسيس ، م.س .

وأخيرا نتعرض لمسرحية **رياوسكينة** والتى استلهم بديع مادتها من الحادثة الشهيرة التى وقعت بالاسكندرية حيث ريا وسكينة اللتان كانتا تقتلان النساء بعد سرقة مصاغهن - تلك المسرحية التى قدمت فيما بعد فى مسرحنا المصرى من تأليف «بهجت قمر» والتى قدمتها فرقة المتحدين ، ويظهر التأثير الواضح لمسرحية بديع خيرى على هذه المسرحية والتى تطورت فيها الشخصيات المرسومة فقط بعد أن زادت مساحة العرض من فصل واحد عند بديع إلى ثلاثة فصول فى المسرحية الحديثة .

ويقول بديع عنها أنها درام مفجع ، وهذا الإصطلاح كان يستخدم فى ذلك الوقت كمعادل للميلودراما ، ولذلك تؤكد ليلى أبو سيف فى كتابها عن الريحانى بأن **ريا وسكينة** [*] ميلودراما ويتفق معها سمير عوض فى تقديمه للمسرحية ، ولكنه يرى أنه «لايوجد أثر للكوميديا فيها بل هى عبارة عن موقف مشحون بالعنف والإثارة والكآبة» [1] ونتفق معهما فى التصنيف ولكن نختلف مع سمير عوض فى خلو المسرحية من الكوميديا ، حيث نجد أن أسلوب الكوميديا يظهر فى هذه المسرحية فى تصوير شخصية ضرغام بصورة كاريكاتورية حيث خوفه الدائم من عمليات القتل وهو على النقيض من النساء اللاتى لاتخشى موقف القتل مما يجعله سخرية .

(*) تدور ريا وسكينة حول عملية قتل فردوس منذ استدراجها الي المنزل وحتي قتلها علي يد مرزوق المعذب الذي سلك هذا الطريق بعد أن خانته زوجته فقرر الإنتقام من كل السيدات ، وظل في عملية القتل حتي اكتشف في النهاية أنه قتل ابنته (فردوس) التي لم يرها منذ أن كانت طفلة عمرها عامين ، فينهار في النهاية .

(١) بديع خيري - ريا وسكينة - مقدمة بقلم سميرعوض - دارالعلم للطباعة ، ص٧

سكينة : درغام

درغـــام : (بخفة) مين

سكينة : ده ماله بيترعش كده ليه ، مالك ياراجل بقى كل مانقتل واحدة تتلبش ويركبك ميت عفريت

درغام : ماهو ياخالتى سكينة

سكينة : جاك سكينة فى عنيك ، أنا ماشفتش رجالة بالشكل ده أبدا ، بقى مش مكفيك سايبينك بره زى الولية وكمان خايف ماتقول لى خايف من أيه ؟

درغام : من ربنا » [1]

وبذلك فالحركة التى يؤديها درغام برعشته وخوفه الدائم تجعله مثيراً للضحك ، وأيضًا تستخدم ريا اللفظ الذى يفجر الضحك ، حيث يكون بمثابة «الإفيه» وذلك بعد قتلها لإحدى السيدات .

---

(١) مسرحية ريا وسكينة - دار العلم للطباعة ، ص ١٧

سكينة: قطيعة ماحدش بياكلها بالساهل .. المره خربشتنى وأنا باخنقها جرحت لى صباعى زى اللى كنت عدوتها » [1]

حيث إن مثل هذه الألفاظ التى تجعل الشخصية غير متسقة مع واقعها ولاترى غضاضة فى قتلها للنساء دون حق حتى أنها قد تحجرت وتحولت من مشاعر الإنسانية إلى مشاعر الآلة وبذلك فالقتل يتم بصورة آلية ، وريا ترى أنه عملها وعلى الضحية ألا تقاوم حتى لا تؤذيها ، ومن خلال هذه الفكرة ينشأ الضحك .

وهناك أيضا مواقف مثيرة للضحك منها موقف فردوس الضحية التى أحضرتها ريا وترغب فردوس فى الخروج من المنزل لإحساسها «بأن حيحصلها حاجة» بينما سكينة وريا تحاولان منعها بكل الطرق ، وهذا الموقف مبنى على المفارقة التى يكشفها الجمهور وتجهلها فردوس وهو مبعث الضحك ، كما أن الضحك ينشأ من التكرار تكرار خوف فردوس ومحاولتها الخروج ، وتكرار موقف «ريا وسكينة» ومحاولتهما منعها من الخروج .

وأيضا اللفظ المثير للضحك الذى يستخدمه مرزوق فى حواره مع فردوس وهو يقتلها :

---

(١) نفس المرجع ص ١٩

«**مرزوق :** سمحت لك بدقيقة ثانية ، شمى يا زانية آخر نفس لك فى الدنيا » (١)

وتعلق ريا على فردوس التى تستنجد بها :

«**ريا :** موته وإنكتبت لك ، الصبر ياختى الصبر » (٢)

ومن خلال النقاط السابقة يمكن القول أن بديع حتى وهو يكتب الميلودراما - والتى قيل أنه كتبها كى يثبت الريحانى أنه ممثل تراجيدى - لايستطيع الفكاك من أسلوبه الكوميدى . وبذلك فإن ميلودراما ريا وسكينة تحوى داخلها بعض عناصر الإضحاك المستخدمة فى مسرحيات بديع الأخرى كما إتضح من قبل وسنوضحه فى الفصول التالية .

---

(١) نفس المرجع ص ١٩

(٢) نفس المرجع ص ٢٢

الفصل الثانى

بديع والريحانى .. والمسرحية الاجتماعية

. « إن الكوميديين الجيدين هم أولئك الذين أوتوا رصيدا من المرح الطبيعى فأخذوا يلهون بالمزح القديمة كأنهم قاموا بابتكارها فى الحال وهم مبتكروها » .

بومارشيه

بعد أن انتصفت الثلاثينات كان بديع قد أصبح كاتباً مسرحياً كبيراً يعمل مع أكثر من فرقة مسرحية وكان النصف الثانى من الثلاثينات هو بداية التحول من الهزل إلى كوميديا أكثر رقيا كوميديا تستمد موضوعاتها من المجتمع نفسه فابتعد عن مسرحيات الفصل المضحك والفرانكوآراب ، بل إبتعد عن ألف ليلة وليلة كمصدر من مصادر مسرحياته فى الفترة السابقة . ولعل ذلك يرجع أيضا إلى الابتعاد عن المسرحية الغنائية التى كان يطلق عليها الأوبريت والإتجاه إلى المسرحية الإجتماعية .

وسنتناول فى هذا الفصل مسرحيات :

مين يعاند ست (*) التى قدمت عام ١٩٣٦ ، ومسرحية **الستات مايعرفوش يكدبوا** وعرضت عام ١٩٣٨ ، ومسرحية **ماحدش واخد منها حاجة** وعرضت فى عام ١٩٤٠ ، ومسرحية **إلا خمسة** وعرضت عام ١٩٤٥ . وهذه المسرحيات لم تتناول تحليليًا من قبل .

(*) تدور مسرحية مين يعاند ست حول قلاووظ المحامي الذي أنقذ سكر هانم من الموت إثر حادث وقع لها ، ثم تزوج من ابنتها مستكة وعاشا حياة سعيدة ، ولكن الحماة لاتقنع بحسن سير وسلوك قلاووظ ، فتبدأ في البحث والتحري ، وبالفعل يقع في يدها ورقة من سيدة أرسلتها إليه ولكن قلاووظ الشخص الذكي يستطيع الإفلات من كل شراك حماته ، ويحاول أن يعلم زوج أخت زوجته أساليبه في التعامل مع النساء دون أن تعرف زوجته ، بل دون أن تصدق ، ولذلك تحدث مواقف ضاحكة نتيجة الأخطاء ، والمفارقة وتنتهي المسرحية بالكشف عن الحقيقة .

من خلال هذه المسرحيات نجد أن الشخصية النسائية مسيطرة على الأحداث وهى فى مواجهة دائمة مع الرجل . وهو بطل المسرحية الذى يجد نفسه فى مواقف عديدة مثيرة للضحك ، وبذكائه يتخلص منها ، والعنصر الأساسى للإضحاك هنا هو الموقف ، بحيث تنبع الكوميديا من الموقف الذى أصبح فيه البطل ، وخلال الموقف تستخدم كافة السبل اللفظية لإثارة الضحك ، وهذه السبل كان يستخدمها بالفعل بديع خيرى من قبل .

الموقف كمصدر لإثارة الضحك :

تبدأ مسرحية **مين يعاند ست** بموقف يثير الضحك يعتمد على اللفظ حيث نجد المعلم تحفة والمرفوع ضده قضية وقد حضر إلى مكتب المحامى قلاووظ لأن القضية مستمرة منذ ثلاث سنوات ، ويتقابل مع حمزة الذى يعمل لدى قلاووظ والقضية نفسها مضحكة وهى أن قطتين كانتا تهزران فأوقعتا قلة كانت فى شباك المعلم تحفة ، فوقعت على رأس بائع ترمس فأصابته فرفع قضية بطالب بتعويض ٥٠٠ جنيه ويريد المعلم تحفة أن ينتهى من القضية ، فيدور حوار ضاحك يعتمد على اللفظ بينه وبين حمزة :

حمزة : سبحان الله انت السبب الغير مباشر نعم .. لكن برضك تعتبر مسئول عن تحطيم مستقبل حياته التجارية وتعطيل مصلحته الاقتصادية وبواظ معاملاته وكساد إيراداته وشل حركة الصادر والوارد .

تحفة : هو ايه ده عندك عندك ، صادر ووارد هوه أنا عورّت شيكوريل . سمعان ، صيدناوى .

حمزة : موش تاجر يا أخى

تحفة : تاجر ترمس يابنى آدم

حمزة : موش إتسببت له فى خراب محله

تحفة : محله .. عربية يد بعجلتين يامقطف» .(١)

وهنا ينشأ الضحك نتيجة الألفاظ داخل الموقف ، وهذه الألفاظ تثير الضحك لعدم إتساقها مع الواقع ، فمثلاً تضخيم قيمة بائع الترمس والتى تؤثر على صادراته ووارداته وتجارته . ثم يبدأ الموقف الأساسى فى المسرحية وهو المواجهة والصدام بين قلاووظ وحماته سكر هانم التى عثرت على خطاب تعتقد أنه من سيدة إليه ، وفى هذا الموقف حيث المفارقة التى يعلم الجمهور بحقيقتها بينما لايعلم بها قلاووظ ، نجد أن قلاووظ هذا الرجل الذكى اللماح الذى يلعب حتى على حماته ويستخدم اللفظ أيضا فى موقف مثير للضحك :

قلاووظ : (لحماته) أحضر عشرين جلسة فى اليوم ماانبسطش إلا من جلستك أنت باللى تنشكى فى ننى عيونك من جوه يامضروبة ياحبيبتى ياحماتى .

(١) مسرحية مين يعاند ست ، م.س مخطوطة بالمركز القومى للمسرح .

وأيضا يتودد إلى حماته بكل السبل يستغل زوجته فى ذلك فهو يدلل زوجته ويراعى وجود حماته وبذلك يكون ضرب عصفورين بحجر واحد .

قلاووظ : (لزوجته) إنت لعبتى ، إنت مستكتى إنت بنت حماتى .. إنت الإفراج ، إنت المادة ١٢٣ مكرر .

سـكر : وأنا

قلاووظ : ١٩٤ ياحماتى » (١)

وهكذا فى داخل الموقف يستخدم قلاووظ اللفظ لإثارة الضحك خاصة أن هناك بعض الألفاظ التى تتعلق بمهنته وهى ماتجعله فى صورة غير متسقة مع الواقع ، حيث لايفصل بين عمله وبين حياته خارج العمل . وأيضا أسلوب التودد غير المتسق مع أسلوب رجل مع حماته بسبب ماهو معروف عن أسلوب الحماوات . وهنا تكون هذه الألفاظ متفقة مع الشخصية كما كانت فى المرحلة السابقة غالبًا من أجل إثارة الضحك فقط ، فهى هنا تتناسب مع طبيعة شخصية قلاووظ الماكر المخادع المتودد ، ولكنها هنا لاتتناسب مع شخصية سكر هانم الحماة التى تشك فى تصرفات قلاووظ ولكنها تصبر عليه .

---

(١) نفس المصدر .

وفي مسرحية « الستات ما يعرفوش يكدبوا » (*)

تبدأ بموقف مضحك ، هذا الموقف هو حضور نظمى إلى منزله ويقابل صديقه نوح الذى كان مع زوجته فى السينما والجمهور يعرف الحقيقة ولايعرفها نظمى ، ونتيجة لهذه المفارقة ينشأ الضحك وهو هنا نتيجة شعور الجمهور بالتفوق على الشخصية المسرحية ، وهى هنا شخصية نظمى الذى نجده يتوعد ويشتم .

« **نظمى** : تروح السينما مع واحد منحط .. واحد دون .

نظمى : مناظر كلها قدامهم غرام وسيحات .. كلمة حلوة يقولها لها مغازلة خليعة تحرك عنيه .. إيده تيجى على إيدها كده ، رجله تزق رجلها كده .

نوح : والله يا أخى يمكن لا إيده كده ولا رجله كده ولا حاجة أبدا ، وليه ماتقولش الفيلم بايخ والراجل نام كده ولا تحرك كده ولا كده » . (١)

(*) تدور المسرحية حول بسيمة التي تكذب علي زوجها دائما حتي أنها خرجت مع صديقه وذهبت الي السينما دون علمه وعلم هو بخروجها فيبحث عن الرجل الذي كان معها ويفشل ويتركها ويسافر خاصة وأنها لم تلد له أبناء وهو يريد أن يكون لديه أبناء . وفي خلال سفره تتفق بسيمة مع صديقتها بثينة علي الكذب والإدعاء أنها حامل وإحضار طفل من أي مكان وتقديمه الي الزوج بعد عودته علي أنه ابنه وتتم الخطة وتدخل مواقف مضحكة تنتهي .

(١) مسرحية الستات ما يعرفوش يكدبوا . مخطوطة بالمركز القومى للمسرح .

وفى مسرحية « ما حدش واخد منها حاجة » (*)

تقوم على موقف أساسى هو أن أبا العلا صديق بهجت يجعله فى عداد الأموات بعد أن شكا له من أحواله ، فعندما يسمع أبو العلا الحديث الدائر بين شنكل وسامى فى الكافتيريا ولا يدرك أن الحديث عن دور تمثيلى فى فيلم يعتقد أن سامى سينتحر فعلا فيخطط ويضع بطاقة صديقه بهجت فى البالطو الخاص بسامى ، وأخرج منه أوراق سامى . حتى يعتقد البوليس أن المتوفى هو بهجت .

ويكون الضحك هنا بسبب شعور الجمهور بالتفوق حيث إن سوء الفهم لدى أبى العلا واعتقاده الخاطئ هو الذى جعله يتصرف بهذه الطريقة وهو لايعلم الحقيقة التى يعلمها الجمهور ، ولذلك فالجمهور ينتظر نتيجة هذا الفهم الخاطئ فى موقف تالٍ وبالفعل يكتمل شدة الضحك لسوء الفهم المستمر من أبى العلا الذى اعتقد عندما ذهب إلى مكان الإنتحار أن التصوير مصادفة ، وكذلك وجوْد الطبيب ، ويعتقد أن التمثيل حقيقة ، وبالتالى يطمئن إلى خطته فيكملها بنشر الخبر فى جريدة الأهرام ، لتبدأ أحداث المسرحية الباقية مبنية على هذا الموقف .

(*) تدور مسرحية ما حدش واخد منها حاجة حول بهجت صاحب كافتيريا حالها راكد يدخل بهجت علي زوجته فيسمعها تتحدث مع صبيه دوكو فيعتقد أن كلامهما عن سباق الخيول كلام حب فيغضب منها ويشكو لصديقه أبو العلا الذي يخطط له كي ينهي قلقه وفقره ، فيخطط له بإشاعة موته ، وبعد أن ينشر الخبر بالصحف يكسب بهجت لوتارية فيحاول العودة مرة أخري ونفي موته ولكنه فيما بين الموقفين تحدث مواقف ضاحكة .

وفى « مسرحية إلا خمسة » (*)

تبنى على موقف وهو ذهاب سليمان الزعفرانى المحامى إلى منزل بخشوان هانم ليعمل لديهم سواقاً ، وذلك في الفصل الثانى من المسرحية ، بينما كان الفصل الأول بمثابة عرض لأحوال سليمان الزعفرانى وعثوره على خريطة الكنز ، وبذلك فمن الفصل الأول يعلم الجمهور الحقيقة ويقوم الموقف على هذه المفارقة بين علم الجمهور وجهل شخصيات المسرحية عن سبب قدوم سليمان الزعفرانى للعمل بهذا المنزل ولا يعلمون بحقيقته . وهنا ينشأ الضحك من شعور الجمهور بالتفوق على الشخصيات من حيث علمه بما لا تعلم به الشخصيات .

إذن ففى هذه المرحلة هناك موقف أساسى تبنى عليه أحداث المسرحية فى صورة مواقف ، وهذه المواقف تتضافر مع بعضها لتكون حبكة المسرحية والتى يعتمد عليها بديع نتيجة إعتماده على إثارة الضحك عن طريق كوميديا الموقف . ومن هنا فالاهتمام الأكبر برسم الحبكة وليس رسم الشخصيات .

ونتيجة للموقف الأول فى المسرحيات والمبنى على المفارقة وسوء الفهم لدى الشخصية الدرامية تتتابع المواقف لتؤدى إلى الذروة ، ومن ثم الحل والنهاية السعيدة .

(*) تدور مسرحية إلا خمسة حول المحامي سليمان الزعفرانى عديم الزبائن والذي يقع بطريق الصدفة علي خريطة تشير إلي كنز مدفون في مبني أثري فيذهب جاهدا للبحث عنه داخل المنزل الذي يلتقي فيه ببخشوان هانم العجوز الشمطاء المسيطرة علي المنزل وتحدث له مواقف ضاحكة خلال مغامراته ، فييأس من العثور علي الكنز ، ولكن فى النهاية مصادفة يعثر على عروسة من أهل البيت وكذلك مصادفة يعثر على الكنز .

ففى مسرحية «مين يعاند ست» نجد مواقف عديدة مثل موقف قلاووظ وهو يحكى «لشيحا» زوج أخت زوجته - عن كيفية تعرفه على إحدى السيدات فى شارع قصر النيل ، وخلال حديثه تدخل حماته . وهنا يظهر ذكاء «قلاووظ» وسرعة بديهته ، فيغير الحديث دون إرتباك ليصبح فى صالحه :

«قلاووظ : وقلت لها إنت هنا فى مكتب محامى محترم وكل زبونة مرقعة من عينتك تنطرد حالاً بره الباب ، أخرجى يا قليلة الأدب ، أخرجى لحسن أكسر وشك» . [1]

وهكذا ينقلب الموقف إلى موقف ضاحك ، خاصة عندما نجد أن قرنفل لايفهم شيئاً ويتعجب من التغير فى الحديث . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الجمهور يعلم بالمفارقة التى لاتعلمها الحماة ، فالجمهور يعرف أن قلاووظ كان يتحدث عن سيدة تعرف عليها ولكنه غير الحديث إلى نبرة خطابية أخلاقية بعد دخول حماته .

والمواقف المضحكة فى هذه المسرحية عديدة ، فها هو موقف بين «مستكة» و «قرنفل» وهى تحكى له عن الشبه بين زوجها قلاووظ وحنس بيه ، والجمهور هنا يشعر بتفوقه فيضحك ، وذلك لعلمه أنه لا وجود لشخصية حنس بيه ، بل إن قلاووظ هو الذى إخترعها ليكمل خداعه لزوجته .

---

(١) مين يعاند ست ، م.س .

وكذلك موقف كوميدى آخر وهو الذى يصل فيه «قلاووظ» متنكرا على أنه حنس بيه ، ويبدأ الجميع فى محاولة البحث عن فرق بينهما ، فيبحثون فى مناخيره وقفاه ويخرجون بأن قفاه زيادة حبتين .

أما فى مسرحية «الستاتمايعرفوشيكدبوا» ، فإن الموقف يتطور نتيجة عدة مواقف أخرى مترابطة مع بعضها البعض فبعد أن قرر نظمى البحث عن الشخص الذى كان مع زوجته فى السينما نجد موقفاً يجمع بين «نظمى و «نوح» و «بنايوتى» الذى حضر ليخبر نظمى بهذا الشخص من خلال التعرف عليه من الصور الموجودة لدى نظمى ، حيث أكد له بنايوتى أنه أحد أصدقائه الذين يراهم معه كثيراً ، ويكون موقفاً ضاحكا لإشتماله على المفارقة حيث الجمهور يعلم أن نوحاً هو هذا الشخص ولذلك يرشو بنايوتى دون أن يراه نظمى الذى لايعلم شيئا . وبالفعل يقبل بنايوتى الرشوة الكبيرة ، فيضلل نظمى بإعطائه أوصافاً عكس أوصاف نوح ، ومن هنا يضحك الجمهور لشعوره بالتفوق على نظمى الجاهل بالمفارقة والذى لايجد مفراً من أن يقرر السفر إلى بورسعيد .

وبإنتهاء هذا الموقف ، فإن الأحداث تكون فى حاجة إلى قوة تدفعها إلى الاستمرار والتطور ، ويتأتى ذلك عن طريق الفعل ، والفعل هنا وسيلة الموقف ، فبينما يقرر نوح السفر إلى بورسعيد تحاول الزوجة منعه من مواصلة البحث عن الرجل ، فتبلغ مستشفى المجانين أنه

مجنون ، هذا الموقف يعطى الجمهور معلومة ، وتستخدم هذه المعلومة فى الموقف التالى بحيث يصبح فى الموقف مفارقة تؤدى إلى إثارة الضحك . فنظمى يسافر ، وبينما يتحدث نوح فى التليفون من أجل حجزه للسفر إلى بورسعيد ليلحق بنظمى ويعيده إلى منزله ، فى هذه اللحظة يأتى البوليس ورجال مستشفى المجانين ، ويسمعون حوار نوح فيعتقدون أنه المجنون ، ويتحدث هو معهم بدون أن يعلم شيئاً عن مقصدهم وهنا يلعب اللفظ دوراً فى الموقف حيث يثير الضحك نتيجة المعلومة السابقة التى حصل عليها الجمهور فى الموقف السابق والتى تجعله يعلم بحقيقة الموقف وأسباب حضور رجال مستشفى المجانين ، ويشعر الجمهور هنا أيضًا بالتفوق ولكن هذه المرة تفوقه يكون على نوح الذى كان فى المشاهد السابقة يتساوى مع الجمهور فى كم المعرفة ، لكنه الآن لايعلم ، وبحديثه يساعد رجال المستشفى على تأكيد اعتقادهم ، حيث يدور بينهم الحوار التالى

الدكتور : هو حضرتك مسافر

نوح : أيوه ياسيدى باسابق وابور سكة حديد

الدكتور : شئ جميل شئ لطيف

العسكرى : يظهر حضرتك بتسابق كثير وأظن دى (يشير إلى التعويرة) من السبق .

نوح : لا من سلطانية الطرشي

الدكتور : ودي روخره كنت بتسابقها » . [1]

ومن خلال هذا الحوار تبدو المفارقة شديدة التأثير على الموقف ومثيرة للضحك ، حيث أن الجمهور كاشف للمفارقة ، والمفارقة هنا تتمثل فى جهل كل الشخصيات بالحقيقة التى يعرفها الجمهور ، فنوح يتحدث بصدق عن إصابته من سلطانية الطرشي ، وكذلك عن محاولته مسابقة قطار السكة الحديد ، فهو يريد السفر بالطائرة ليصل قبل قطار بورسعيد الذى إستقله نظمى بينما الدكتور والعسكرى يعتقدان أنه المجنون ، من خلال تلاعب الألفاظ والتى تحمل أكثر من معنى ، ومن هنا فكل شخصية تفهم اللفظ كما تعتقد هى ، بينما الجمهور يعلم مقصد كل شخصية ، ومن هنا يكون كاشفاً للمفارقة التى تثير ضحكه . ونتيجة لسوء الفهم الذى يقوم عليه هذا المشهد ، فإن نوحاً يعتقد أنهم مجانين فيسايرهم مما يؤكد لديهم الإعتقاد بأنه مجنون

الدكتور : والوزه .. لسه برضه بتشاور لك من البلكونة

---

(١) مسرحية الستات ما يعرفوش يكدبوا ، م.س .

نـوح : أيوه صـحيح أنا مش فـاهـم إيه قلـة الأدب بتـاعـة الـوزة دى ، تقعـد لى فى الشباك حاطالى أحمر وأبيض .. وحركات كده .. وضحك كده » [١]

ومن هذا الحوار يتأكد لديهم سوء الفهم ، فيأخذونه إلى المستشفى . ومن ناحية أخرى تقترح بثينة زوجة نظمى على بسيمة أن تستغل غياب زوجها المحب للأبناء وتعلن أنها حامل ، وبعد فترة تأتى بطفل من الملجأ مثلا وتتبناه وتوافق بسيمة على ذلك ، وعندما يخرج نوح من المستشفى يسرق لها طفـلا هو ابن بنت أم اليـاس ، التى تحاول اسـتعـادة الطفل ، وهكذا تستمر عملية الكذب من السيدات طوال أحداث المسرحية والتى تؤدى إلى مواقف تتطور وتتشابك خلال الأحداث فهذه المعلومات المبنية على الكذب تجعل الجمهور كاشفاً للمفارقة التى ينطوى عليها المشهد التالى ، حيث يحضر نظمى ويرى الطفل ويفرح به ، لكنه يشعر بشئ غير عادى ، فنوح يحاول إعادة الطفل إلى أم اليـاس ، ويحاول أن يأتى بغيره .

ولكن الموقف يزداد تعقيدا حينما نعلم أن نوح قد أحضر طفلة من الغسالة التى ولدت توأماً ، وبذلك يصبح لديهم ولداً وبنتاً ، وكان نوح يحاول إعادة الطفل إلى أم اليـاس ولكنه فشل ، وتعقد الموقف بعد أن رأى نظمى الطفلة أيضا فيعتقد أن زوجته ولدت توأماً

(١) نفس المصدر .

نظمي : .. أنا خلفت إثنين

نوح : أيوه أتنين

نظمي : ولا قلتليش

نوح : ماهو خفنا تنخض

نظمي : أنخض دنا حاطير من الفرح أنا حاتجنن» . [1]

وبذلك يتعقد الموقف وتتأزم أحداث المسرحية من تتابع المواقف التى تتضافر فى حبكة منطقية مبنية على الكذبة من بسيمة وبثينة ، ويكون ضحك الجمهور من التعثر المتكرر للشخصيات حيث إنه كلما حاولت الشخصيات حل الأزمة والخروج من المأزق الذى وضعت فيه بإستخدام الكذب والحيل فإنها تفشل فى كل مرة بل إن الفشل يؤدى إلى أزمة يجب الخروج منها وتكون وسيلة الخروج كذبة جديدة لتؤدى إلى موقف آخر أكثر إثارة للضحك .

فهذا موقف تال حيث يتدارس الثلاثة بسيمة وبثينة ونوح المأزق

نوح : قولوله كنتم بتفرجوهم من الشباك واحد منهم اتزحلق إنسلت ونتتهى» [2]

---

(١) نفس المصدر .

(٢) نفس المصدر .

كل ذلك من أجل إعادة طفل أم إلياس ، ويستقر الرأى على إحضار الطفلة الثانية من الغسالة .

وكتطور للأزمة والموقف تحضر أم إلياس مطالبة بإبن بنتها ويسمعها نظمى وهى تتشاجر لأخذ الطفل ، فتحاول بسيمة إنقاذ الموقف فتخبره أنها مرضعة الأطفال وأنها مجنونة . وتستمر محاولات إصلاح الموقف فيحضرون الطفلة الثانية من الغسالة ، ويحاولون إعادة الطفل قسطندى إلى أم إلياس ، لكن نوحاً يرفض لأنه تشاجر معها ، وضربها وهى تتوعده حينما تلقاه . ولكن بسيمة تهدده بإخبار نظمى بالرجل الذى كان معها فى السينما ، وفى هذه الحالة سوف يقتلها ويقتله ، وهذا الموقف ينطوى على مفارقة يكشفها الجمهور ، وهى تتضح فى التورية التى يحملها اللفظ ، فكلام بسيمة ونوح يحمل التورية التى لاتفهمها بثينة بينما الجمهور يشعر بالتفوق على بثينة ، فينشأ الضحك خلال الموقف ، فنحن نرى أن حديث بثينة مقصود منه تهديد نوح الذى كان معها فى السينما ولكن بثينة زوجته لا تفهم ذلك وتؤنبه على موقفه من بسيمة .

بثينة : كويس تتسببلى حضرتك فى موت الشابة ، وفى موت الراجل راخر اللى كان معاها يعنى حا يروح من تحت دماغك إتنين قتلا» . [1]

وبالفعل يخضع نوح لطلبها ليوضع فى موقف مضحك مهد له من قبل عندما خشى نظمى على الطفل من أم الياس ، فأبلغ البوليس الذى كلف شاويش الدورية بالإحتياط لذلك ومراقبة من يخرج ومعه أى طفل . وبالفعل عندما يخرج يمسك الشاويش بنوح وهو يحمل الطفل حيث كان فى طريقه لإعادته إلى أم إلياس ويأتى نظمى ليأخذ الطفل ويعيده إلى مكانه فيكتشف أنهم أصبحوا ثلاثة ، وهنا تحضر أم إلياس لتأخذ الطفل بعد فاصل من الشتائم لنوح ، فلا تجد بسيمة حلاً إلا إخباره «ماهو إحنا كنا مستلفينه» وبذلك تبدأ عملية الكشف عن المفارقة التى لايعلمها نظمى ويتكرر الكشف بدخول «عبد العال» مبيض النحاس ووالد الطفلتين التوأم .

---

(١) نفس المصدر .

« **عبد العال** : ذى القطه بتنط بأولادها سبع حيطان بتجرهم بأسنانها من سطوح لسطوح أقوم أنا أجر عيالى . [(١)]

وبالفعل يأخذ أولاده وعندما يستفسر نظمى لايكون هناك مفر من كشف بقيه المفارقة .

« **نظمى** : تكدبى تصدقى مبقاش يهمنى ، روحى للبأف إياه اللى خدك معاه السينما . [(٢)] » .

هنا يخبره نوح بأنه هو الذى كان معها فى السينما وبذلك تتكشف له المفارقة فيقول لنوح : « وهو معقول يامغفل أغير منك أنت .

نوح : سامعة يامغفلة هو معقول يغير منى أنا .

نظمى : الواحد يغير من بنى آدم » . [(٣)]

وبذلك تنتهى المسرحية بعد سلسلة من المواقف المتشابكه التى تثير الضحك لإعتمادها على كشف المفارقة لدى الجمهور وسوء الفهم من الشخصيات الدرامية ، وبالتالى فإن شعور الجمهور بتفوقه يؤدى إلى إثاره الضحك .

وفى مسرحية « محدش واخد منها حاجة »

نجد نفس الأسلوب ، فالموقف الأساسى الذى عرضناه من قبل يتطور بواسطة مواقف تالية ، تقوم هذه المواقف على المفارقة التى

---

(١) الستات مايعرفش يكدبوا ، م.س
(٢) نفس المصدر .
(٣) نفس المصدر .

ايكشفها لجمهور وتأزم الحدث يتطلب الأمر موقفاً آخر ، وهكذا تتتابع المواقف خلال الأحداث ، ورغم وجود مواقف فرعية مثيرة للضحك - مثل موقف الحانوتى الذى حضر ويدعى صلته بالمرحوم وهو لا يدرى أن المرحوم هو نفسه الذى يتحدث معه ، إلا أن هناك أحداثاً أساسية تتمثل فى مواقف تؤدى إلى منطقة الحدث الدرامى ، وأول موقف من ذلك هو الموقف الضاحك من سخرية القدر وذلك فى نهاية الفصل الأول عندما يصل المحصل لنكتشف أن بهجت كسب أربعة آلاف جنيه ، هنا تكون المفاجأة الساخرة سبباً فى إثارة الضحك ، فبهجت كان قد ملّ حياته بعد إعتقاده خيانه زوجتة إلى جانب قلة إيراده ، والآن وبعد أن أصبح فى عداد الأموات أصبح المال يجرى ورا ه . إنه بالفعل موقف ساخر .

وبهذه المفاجأة يفكر بهجت فى كيفية الحصول على المال الذى هبط عليه من السماء . فتأخذ المواقف خطين متوازيين ، ولكن بينهما إتصال ، فهناك مواقف فرعية ضاحكة تتمثل فى بحث الحانوتي عن الجثة ، وتعجبه لعدم قدرته على العثور عليها .. وكذلك إحضاره لمساعديه من ندابين وفراشين وخلاقة وتكون هذه النقطة هى الوسيلة التى يستغلها بهجت وصديقة أبو العلا حيث يتنكر بهجت فى زى أحد الدراويش العاملين مع الحانوتي وبذلك يتواجد بالمنزل أمام الجميع ويفتش عن السند الذى ربح الجائزة ، وخلال تفتيشه يتعرض لأكثر من موقف ضاحك - فعندما يعثر على السند تصادفه صعوبة فى صرفه لأنه ميت ، فلا يجد حلاً إلا إعطائه لغانم أبن أختـه الذى حضر للعزاء ،

ونتيجة للخطأ غير المقصود يعطى السند لسامي الممثل الذى حضر الى المنزل بعد أن إكتشف ضياع أوراقه ووجود أوراق خاصة ببهجت :

« **بهجت** : إسمع ما تخفش .. اصلب طولك .. أمسك أعصابك كويس .

سامي : ايه هى الهوسه دى

بهجت : مش أنا أخو شلباية

سامي : شلباية ؟

بهجت : أيوه أمك أمك .. غانم أنا عايش» [1]

ويسايره سامي ويأخذ منه السند لصرفه . ولكن الموقف يتطور بوصول غانم الحقيقى ، وعثوره على وصية خاله ، وهى أن أمواله وأملاكه كلها له ، فتبدأ الأحداث تتغير وبالتالى تظهر مواقف أخرى ، « فهنا » خالة عيوشة ، زوجة بهجت تحاول أن تجعل غانم يتزوج من عيوشه حتى لا تضيع هذه الثروة ، ويستمر هذا الحال طوال أحداث الفصل الثالث ، بينما يعوق بهجت هذا المخطط بشتى الطرق وذلك بتواجده فى كل موقف ، وبذلك يشعر الجمهور بهزيمة القوى الطامعة دائماً ، حيث تصادف الشخصيات الطامعة كافة المعوقات بواسطة بهجت الذى يبدو هنا (كسوبر مان) يتدخل فى كل موقف

---

(١) مسرحية ما حدش واخد منها حاجة ، م . س .

ليفسده وهنا يعلم الجمهور حقيقه بهجت المتنكر ، ويعجب به ويشاركه الرغبة فى النصر على الآخرين باعتباره صاحب الحق فى المال . كما أن المواقف سابقة الذكر يقوم على سوء الفهم والخطأ والمفارقة التى يكشفها الجمهور ، ومن هنا فشعور الجمهور بالتفوق يثير لديه الضحك .

ونفس الشئ بالنسبة **لمسرحية « إلا خمسة »**

فبعد أن يصل سليمان الزعفراني الى المنزل الأثرى الذى به الكنز يصادف مواقف عديده سواء المعاملة السيئه له أو مواقفه مع بخشوان هانم العجوز الشمطاء والتى لايجد مفرا من أن يغازلها ، وهذا ما يثير الضحك لعدم اتساق الوصف والغزل مع الشخصية المتغزل فيها ، ومن هنا فإن الجمهور يشعر فى حوار سليمان بالسخرية والتناقض ونتيجة للتناقض بين الواقع وبين القول اللفظى يثار الضحك .

وأيضا مواقف فرعية أخرى مثل مغازلة اشادمه له .. وكذلك مغازلة إبنة العامله له ، ويساير سليمان الجميع من أجل الحصول علي الكنز ، وخلال محاولاته المستمرة تدخل عليه أكثر من شخصية مما يعطل عليه عملية البحث ويعوقها وتكون الشخصيات المعوقة هنا هى المعادل لشخصية بهجت في مسرحية «محدش واخد منها حاجة » وتعادل الشخصيات المعوقة فى « الستات ما يعرفوش يكدبوا » مثل شخصية أم إلياس وشخصية الشاويش . وهذه الشخصيات هى التى تعوق إتمام الخطة وتفسدها ، ومن هنا تكون المفاجأة غير المتوقعة للشخصية الدرامية باعثًا على إثارة الضحك لدى الجمهور .

ويتطور الموقف فى مسرحية **إلا خمسة** ولكن سليمان يفقد الأمل فى العثور على الكنز بعد أن أخبر « بكيزة » إبنة العائلة بموضوع الكنز ، ولكنهما يفشلان فى العثور على الكنز ، وذلك لعدم معرفة طول جدها ، بينما يبحث سليمان فى مستوى طوله هو ، ويشعر سليمان بعثوره على كنز أكبر هو كنز الحب الذى عثر عليه فى شخص بكيزة . وفى النهاية يعثر على الكنز بعد أن تخبره بكيزة بطول جدها فيبحث تبعًا للخريطة ويجده ليحصل على كنز المال وكنز الحب .

وهكذا فإن بديع خيرى يضع المواقف المتشابكة - والتى تتصل مع بعضها البعض فى حبكة معقدة - وسيلة لإثارة الضحك وذلك بجعل الجمهور كاشفًا لعنصر المفارقة فى الموقف ، وأيضا قيام بعض المواقف على سوء الفهم والخطأ وبذلك يجعل بديع جمهوره يشعر بالتفوق على شخصيات المسرحية من أجل إثارة الضحك ، وبديع فى رسمه للموقف يستخدم كافة سبل إثارة الضحك من لفظ وغيره وهو ما سنراه فيما بعد .

والوسيله الثانية التى تعادل الوسيلة السابقة - التى يستخدمها بديع لإثارة الضحك هى الشخصية . وتنقسم الشخصية لديه إلى شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية ، والشخصيات الأساسية غالبا ما تتنكر ، أى تتغير من صورتها الأولى الى صورة ثانية ، ومثال هذه الشخصيات « بهجت » فى مسرحية **محدش واخد منها حاجة** ، والذى يتحول إلى الدرويش الذى يعمل مع عرفه الحانوتى - وكذلك

سليمان الزعفرانى المحامى فى مسرحية إلا خمسة والذى يتحول إلى عبده السواق ، وهذا التحول فى صورة الشخصية لا يخفيه بديع عن الجمهور بل يكاشفه به فيشعره بتفوقه فى كم المعرفة عن الشخصيات الأخري وبذلك يضحك الجمهور لجهل الشخصيات بالحقائق .

والشخصيات التى تتحول من صورتها الأولى إلى صورة أخرى قسمين القسم الأول هو ما أوضحناه من قبل . أما القسم الثانى فيمثله قلاووظ المحامى فى **مسرحية مين يعاند ست** ، والذى يتحول إلى العمدة حنس والفارق بين هذه الشخصيات فى القسمين هو أن شخصيات القسم الأول تتحول منذ البداية أو من الفصل الثانى وتستمر حتي تعود إلى صورتها الأولى فى نهاية المسرحية أما شخصيات القسم الثانى فهى تتحول لفترة قصيرة حتى يمكن أن تعد صورة من صور التخفى أو التنكر . ومن خلال هذا الوضع الجديد الذى يعلمه الجمهور ينشأ الضحك .

وبديع يرسم هذه الشخصيات بحيث يجعل جمهوره يعجب بأفعالها ويسعد بها ، فالجمهور يريد لسليمان فى **إلا خمسة** أن يعثر على الكنز وذلك لأن هذا الشخص وهو من الطبقة الفقيرة أحبه الجمهور ويريد له السعادة .. أما بهجت وهو أيضا من الطبقة الفقيرة وحالته التى أدت به الى الوصول الى اعتباره فى عداد الأموات هو شخصية يحبها الجمهور لخفة ظلها ويشاركها الجمهور فى الرغبة فى إعاقة محاولات

سرقه السند وبالتالى سرقة الجائزة . وهاتان الشخصيتان تمثلان مرحلة إنتقالية داخل هذه المرحلة وهى التى بدأت كما نعرف من عام ١٩٣٥ حتى ١٩٤٦ ، فهاتان الشخصيتان من النصف الثانى من المرحلة وهى الإنتقال إلى « الكوميديا الإجتماعية والتى يمثلها أبطال فقراء يتطلعون الى الصعود الطبقى ويغازلون الطبقة الأعلى ويصلون الى هدفهم مصادفة » [١] فها هو بهجت يحصل على جائزة السند بالمصادفة وأيضًا سليمان يعثر على الكنز مصادفة بعد يأسه من العثور عليه .

أما قلاووظ فهو نموذج من بداية المرحلة وهو إرهاصة لظهور سليمان المحامى فى إلا خمسة ، وقلاووظ شخص ماكر يحب النساء ويولع بهن ، وهو هنا يذكرنا بشخصية كشكش بك العمدة . ويلاحظ من هذا التشابه أن هناك شخصيات عديده طوال مراحل بديع وخاصة فى المسرحيات التى كتبها للريحانى ما هى إلا تطوراً لشخصية كشكش بك والتى كان بديع المرحلة الثالثة فى تطورها ، بعد نجيب الريحاني مكتشفها ، وبعد أمين صدقى مطورها الثانى .

ب - الشخصيات الثانوية :

والشخصيات الثانوية غالبًا هى شخصيات مغلوطة و« شخصيات منقولة من مخزون الكوميديا الشعبية مثل التركية المتغطرسة واليونانى العبيط ، والتاجر البلدى المتفاخر الساذج - والخادمة (القارحة) والابن العبيط ، الأم البلدية المفرطة فى الحنان والتركى الجلف [٢] .

(١) قارن على الراعى - فنون الكوميديا ، م.س ص ٣٠٠ .
(٢) المرجع السابق ص ٣١٤

ويقدم بديع مثل هذه الشخصيات من أجل إثارة الضحك .

وهذه الشخصيات عديده فى مسرحيات هذه الفترة

« مسرحية مين يعاند ست » نجد الخادمة « ظاظا » والتى تشعل لهيب الموقف عندما تبحث مع سيدتها سكر هانم عما يدين قلاووظ زوج إبنة أخت سكر هانم وهي فى ذلك تستخدم أسلوب إشعال الموقف فهي عندما تجد خطاباً تبدأ في عملية الإشعال بإستخدام التلاعب اللفظى وتحميل اللفظ لمعاني أخرى .

ظاظا : ستى جواب ياستى ، جواب ياستى ، جواب ياستى .

سكر : هاتى يابت وظرفه فسدقى ناولينى هاتى وانت النهارده انفضحت يامضروب على عينك ، ولسه ياما حاكشفك كمان وكمان (تقرأ) حضرة الآنسه والضليع ضليع ، إلهي ينخلع ضلعك ، وزهرة أمال الجميع .

ظاظا : زهرة أمال ايه ياستى

سكر : طول بالى إستنى أرق التحيات وأسعد التمنيات ونشكرك من صميم قلوبنا على ما أظهرته من الرقة والظرف فى الموضوع إياه .

ظاظا : إياه أهه إياه ده ما تسيبيش الموضوع إياه ده ياستى السر فى الموضوع إياه .[1]

(١) مين يعاند ست ، م.س .

وهكذا تكثر تعليقاتها حول الخطاب مثل « بيبوس ياستى » نرجس ياروحى » وذلك عندما تقرأ سكر أن الولد بيبوس إيدك وكذلك نرجس .

وبهذا الأسلوب تضفى ظاظا روح الفكاهة على الموقف كما أنها تشارك فى جعل سكر تقتنع بفكرتها وتمضي فيما عزمت عليه ، وشخصية ظاظا شخصية ذات بعد واحد ، فهى شخصية مسطحه صفاتها لا تتغير وأسلوبها كما هو طوال أحداث المسرحية حتى أننا نجد مشهدا آخر تكرر فيه ما سبق بنفس الأسلوب وهو مشهدها مع مستكة الست الصغيرة .

مستكه : ياناس حرام عليكم حاطب من طولى ، ماله جوزي جراله حاجه ، حصل له حاجه ، سمعتم حاجه .

سكر : مغلبك يابنتى ، محيرك يابنتى.

ظاظا : مطهقك ياستى الصغيرة ، معذبك ياستى الصغيرة . (١)

وتستمر ظاظا فى هذا الفاصل الذى يشبه العديد ، حيث نجدها تتبادل الجمل بهذه الصورة الآلية مما يثير الضحك ، وأيضا هذا الأسلوب يلعب دوره الدرامي فى المسرحية حيث أن مساندتها لسكر ويقين سكر من ظنونها يجعل مستكه فى فترة متقدمة فيما بعد تشك فى زوجها وهو ما يجعل مواقف المسرحية تتطور وتصبح مواقف ضاحكة .

---

(١) نفس المصدر .

ومرح ظاظا الخادمة يظهر فى إستخدامها تكرار اللفظ داخل الموقف فنجدها فى حديثها وعديدها لمستكه تكرر لفظ ياستى الصغيرة ونفس الحال مع سكر هانم حينما تكرر « ياستى الكبيرة » .

ظاظا : تلغراف ياستى الكبيرة باسم الدلعدى ياستى الكبيرة .

سكر : مالك ماتقفى على بعضك .

ظاظا : خلصت الجوابات بقينا فى التلغرافات ياستى الكبيرة » .[1]

وبذلك تذكرنا بالآلية والتى بسببها يثار الضحك .

أما فى **مسرحية الستات ما يعرفوش يكدبوا** ، فالخادمة نبوية لا تظهر بالصورة التى ظهرت عليها فى مين يعاند ست ، ولكنها أيضا شخصية مرحة من خلال اللفظ تثير الضحك وهى هنا شخصية لا أهمية لها مطلقا فى البناء الدرامى وحتي الألفاظ التى تثير الضحك والتى تتفوه بما لا تمثل أهمية درامية بل هى خارج الشخصية غير واضحة المعالم ، اللهم إلا برودها أمام ثورة وغيظ نوح ، وهذا حوار عن شكل نوح :

« **نبوية** : حواجبه مشعلقين كده ليه .

نوح : إنكتمى يشعلقوكى فى مشنقة .

نبوية : (تغازلة) : ياما أنت قادر يارب ياحلاوة مناخيره بزلومه .

---

(١) نفس المصدر .

نوح : أمشى ينعل أبو قلة أدبك » . [1]

وبذلك فان بديع يستخدم الخادم هنا لمجرد إثارة الضحك بإطلاق اللفظ الذى يعادل القافية دون أن يحتاج له الموقف الدرامى .

وفى مسرحية « **إلا خمسة** » تظهر الخادمة فى مساحة أكبر وهى بذلك أصبحت عنصراً تقليدياً لا تخلو منه مسرحية من مسرحيات بديع ، بل وانتقل ذلك إلى السينما فأصبحت الخادمة اللهلوبة التى تجمع بين الذكاء والاندفاع ، بالاضافة الى (قراحتها) فهنا الخادمه (القارحة) تغازل سليمان الذي أصبح عبده السواق ولا تتوانى فى ذكر أيام حسنى السائق السابق والتحسر عليها وذلك بصورة خليعة فى حديثها وأسلوب نطقها للكلمات التى تنطقها بخلاعة .

« **الخادمة** : فينك ياحسنى فين أيامك ياحسنى .

سليمان : إيه البت دى .. » . [2]

وهذا الأسلوب هو ما وصلت اليه «ظاظا» من قبل فى مسرحية **مين يعاند ست** عندما نجدها فى الفصل الثانى فى أسلوب الخلاعة مع خليفه :

« **ظاظا** : حط إيدك على كتفي شوفنى صاحية شوفنى نايمة .

---

(١) الستات مايعرفوش يكدبوا .

(٢) مسرحية إلا خمسة ، تسجيل فيديو عن التليفزيون المصرى .

خليفة : يابت إتلمى بلاش جنان حتهوسينى داهية تهوسك » .[1]

وهكذا يطور بديع الشخصية مع إعتماد على مصادرها الأصلية وهى الموجودة فى الكوميديا الشعبية .

ج - شخصية الشامى والشامية والتركية :

وتعتبر هذه الشخصية من وسائل بديع خيري لإثارة الضحك حيث ينشأ الضحك نتيجة أسلوب نطق الشخصية للألفاظ وتتكرر هذه الشخصية فى مسرحيات عديدة وهى شخصية من شخصيات الكوميديا الشعبية ، وفى مسرحيات بديع نجدها فى مسرحية **الستات مايعرفوش يكدبوا** فى شخصية أم إلياس ، وأم إلياس هى جدة الطفل قسطندى الذى أخذته بسيمة وهى بنطقها للألفاظ تثير الضحك وهى أيضا شخصية غير مرسومة بل هى محددة المعالم والأبعاد مسبقا ، لذلك يدخلها الكاتب فى الموقف بلا هدف إلا إثارة الضحك . وإن كانت هنا تمثل إحدى المعوقات للخطط المرسومة والتى تفسدها فينشأ الضحك من الموقف ، لذلك فهى هنا حضرت لأخذ الطفل وبالتالى تعقيد الموقف .

أم إلياس : شو فكر حضرتكن بتوضعوا إيدكن على عيال الناس وبتسحبوهم من أحضان أمهم ويتطنوا هيك مكتومين ولا بيجوا يخزقوا عويناكم .. وينه قسطندى أمه صريخها بيجيب من سابع جار بدى قسطندى أعطونى قسطندى .[2]

---

(١) مسرحية مين يعاند ست

(٢) نفس المصدر .

وهى أيضا فى حديثها تستخدم أسلوب الشتائم التى قد تصل إلى ما يشبه الردح وبذلك تزداد إثارة الضحك .

أم إلياس : (لنوح) أنت ما زلت هون ياجرار الزبالة .

نـــــوح : والله تطلع فى مخى أعيد العلقة اللى فاتت تانى .

أم إلياس : بحيــاة دول (تمسك شعرها) شـايف هادول يانوح الكلب .

نـــــوح : شايفهم زى الليفة بتاعة الحانوتى .

أم إلياس : بأقصهم بأرميهم بالبلاعة لو كنت أهري جسدك الإساعة منحسة هلا قسطندى أعطونى قسطندى وإلا بأولع حريقة فى هالبيت » . [(١)]

أما فى مسرحية « ما حدش واخد منها حاجة » فالشخصية هى ميزحلى وهم يطلقون عليه الخواجة رغم أن حديثه حديث الشامى ، وميزحلى هو الدائن لبهجت والذى يأتى إليه ليحصل على الدين .

« **ميزحلى** : ما بيصير بدى نجده من عند الله تخلصنى من شبكة ديونك معى أعطينى قبضّنى » . [(٢)]

وفى هذه المسرحية تتطور هذه الشخصية وتصبح لها أهمية داخل البناء الدرامى للمسرحية ، فهو بعد أن ظهر فى البداية كدائن

---

(١) مسرحية الستات مايعرفوش يكدبوا ، م.س .

(٢) مسرحية ما حدش واخد منها حاجة . م.س .

لبهجت يعود بعد ذلك ليجد أن بهجت قد تـوفى ولكنه هو الذى يخبر « هنا » خالة زوجته بأنه كسب أربعة آلاف جنيه ، بل يظهر فى صورة الطامع ، فهو يعرض شراء السند ويصرفه هو بطريقته مقابل مبلغ مالى إلى جانب التنازل عن دينه عند بهجت ، ولكنه أيضا ينال جزاء طمعه في أنه بعد أن يذهب وراء سامى ويحصل على السند منه بعد أن أعطاه مقابل مالى له ظناً أنه قد غلبه - إلا أنه لايستطيع الصرف لأن هناك وصيه فى صالح غانم إبن أخت بهجت ، وهكذا تتطور شخصية الشامى هنا وتصبح عنصراً فى البناء الدرامى .

ثم تأتى مسرحية « **إلا خمسة** » شخصية العجوز الشمطاء « شمردل هانم » ويرى الباحث أن هذه الشخصية هى تنويع على شخصية الشامى أو الشامية ، وشخصية شمردل هنا أصبحت ذات أبعاد جديدة ، فهى تظهر فى نهاية المرحلة حيث تم النضوج وهى هنا تأخذ مساحة كبيرة وتقف مساوية للشخصية المحورية فى المسرحية وهى شخصية سليمان الزعفرانى ، وشمردل هانم شخصية مضحكة ، وذلك لأسلوب نطقها لألفاظ اللغة العربية إلى جانب طبيعة الشخصية ، هذه الشخصية العجوز الشمطاء العانس التى تظهر دلالاً لا يطابق سنها إنها تنساق وراء أقوال سليمان وتصدقها وتصدق غزله فيها .

« **شمردل** : مكتوب إيه فى خط قلب .

سليمان : مكتوب ياست هانم ياما ناس إنتحروا علشان سحر عيونك النعسانين .

شمردل : مضبوط والله مضبوط » . [1]

(١) مسرحية إلا خمسة تسجيل فيديو .

وهكذا حتى تعتقد أن سليمان يحبها ويريد الزواج منها . وهكذا تسيطر على البطوله النسائية شخصية من شخصيات الكوميديا الشعبية ولذلك فهي تستخدم أسلوب الكوميديا الشعبية لإثارة الضحك خاصة أسلوب الشتائم ، فنجدها عندما تظهر لأول مرة فى الفصل الثانى عندما حضر إليهم سليمان تدخل

« **شمردل** : مين حيوان جنبك

سليمان : نهارك سعيد ياست هانم .

شمردل : مين حيوان

سليمان : ما هو يا أفندم علشان أقولك أنا مين لازم أقولك نهارك سعيد .

شمردل : نهار أتران - نهارك زفت » . (١)

وأيضا تستخدم تكرار اللفظ لإثارة الضحك نتيجة شعور الجمهور بالآليه والجمهور لا يضحك على اللفظ لأول مرة ولكنه بمجرد إدراكه للتكرار يبدأ الضحك ويزداد الضحك كلما زاد التكرار .

« **شمردل** : .. انتى جايه تشتغلى ايه

سليمان : سواق سواق ياست هانم

شمردل : آه استنى

الباشا : أنا كلمتوه يطلع بره

---

(١) نفس المصدر .

شمردل : .. إستنى أنتى جايه تشتغلى ايه

سليمان : سواق . . سواق

الباشا : اطلع بره

شمردل : إستني .. البيت كله بتاعى أنا .. دى واحد باشا فاضى دى شرابة خرج أنت جايه تشتغلى ايه ».[1]

وهكذا يجمع بديع فى هذه الشخصية صفات عديدة بداية من أسلوب نطق اللغة مروراً بالآلية والتكرار إلى جانب الجانب الفسيولوجى للشخصية ، وذلك بشكلها القبيح وسنها غير المتناسب مع أفعالها حتي أنه يجعلها غير متسقه مع الواقع ، فتصبح مصدراً كبيرا من مصادر الإضحاك . وهذا المصدر هو ما كان يفعله موليير فى مسرحه ، حيث الشخصية غير المتسقة مع واقعها مثل « شخصية السيد جوردان » فى « **البرجوازى النبيل** » الذى يتوهم أن الماركيزة تناسبه وكذلك هارباغون لا يرى أنه بخيل » .[2]

د - شخصيات ثانوية أخرى :

وهناك شخصيات أخري ثانوية مثل الشيخ والمعلم والريفى . وهى أيضاً شخصيات مثيرة للضحك ، فنجد فى مسرحية **مين يعاند ست** الشيخ جزر وهو أيضاً ريفى يمثل الريفى الساذج ويستخدم فى حواره الكلمات المغلوطة لإثارة الضحك بنطقه للفظ « أسانسير » على أنه

---

(١) نفس المصدر .

(٢) د . على درويش ، دراسات فى المسرح الفرنسى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٧٣ ص ١٨ .

« سانسيه » وهو يمثل الآليه أيضا فى صورة تكراره للفظ مع إستخدام السجع فى صورة تشبه القافية .

« **حمزة** : أهلاً الشيخ جزر حمد الله على السلامة

جـــزر : لا سلامة ولا منامة .

حمزة : إيه ياشيخ جزر

جـــزر : لا جزر ولا بلح » . (١)

وفى نفس المسرحية نجد شخصية المعلم « تحفه » وهو المرفوع عليه قضية منذ ثلاث سنوات يترافع فيها « قلاووظ» وهو أيضا شخصية سطحية وساذجة ، فهو شخصية تقليدية معروفة فى الكوميديا الشعبية .

وفى مسرحية الستات **ما يعرفوش يكدبوا** نجد شخصية عبد العال مبيض النحاس الذى أخذوا طفلتيه ولكنه بطريقة كوميدية مثيرة للضحك يحضر ليأخذهما متوعداً ومهدداً . وبنفس الطريقة نجد شخصية الشاويش الساذج .

وفي مسرحية « **ما حدش واخذ منها حاجة** » نجد شخصية الشيخ زعبوب الدجال شخصية شعبية تعتبر مصدرا من مصادر الضحك من خلال حركاته وألفاظه الخاصة به والتى غالباً ما تكون فى صورة سجع . لقد أحضروه ليصرف العفاريت التى يعتقدون أنها ظهرت وساعده

---

(١) مسرحية مين يعاند ست ، مخطوطة بالمركز القومى للمسرح .

ميزحلى فى إثارة الضحك عن طريق تعليقاته التى تنم عن عدم فهمه بينما يشعر هنا الجمهور بالتفوق عليه لفهمه الحوار

« **الشيخ زعبوب** : ... وإن كان من العفاريت أو من الجان بتوع الزيطة والشوشرة والهيجان ... قوليله إستعنت عليك بسر سيدنا سليمان وبقوة هيلمان ابن بستلمان .

ميــــــزحلى : إبن شو » .[1]

وهكذا طوال حديثه ، نجد نفس الأسلوب .

ميــــــزحلى : بعد إذن حضرتك بتسمح لى أسأل شى سؤال .

الشيــــخ : وايه يعمل السائل وربك فى إيده حل المسائل .

ميــــــزحلى : إيه بأعرف بأعرف .. فقط بدى أستفيد .

الشيــــخ : ما يفيدك إلا مولاك .. اللى خلقك وسواك ولبسك يوم بيجامه ويوم إسموكن ويوم فراك » .[2]

وفى نفس المسرحية نجد غانم الريفى الساذج الذى حضر للعزاء فى خاله فوجد ثروة هبطت عليه فجأة من خلال وصيفة خاله ، وهناك تحاك حوله الخيوط من « هنا » خالة عيوشة زوجة خاله لتزويجه من عيوشه وهو فى سذاجته وسيله لإثارة الضحك ، وغانم هو هو المعادل

---

(١) مسرحية ما حدش واخذ منها حاجة ، م.س .
(٢) نفس المصدر .

الواضح الذى يذكرنا بكشكش بك عمدة كفر البلاص والذى جاءته الثروة من محصول القطن وبهر بنساء القاهرة عندما قدم اليها فأضاع أمواله عليها ، وهذا ما كان ينوى أن يفعله غانم لولا أنه لم يحصل على الثروة .

وفى هذه المرحلة يتضح أن بديع ما زال يستخدم أساليب الكوميديا الشعبية مثل الردح والتى يرى على الراعى « أن الكوميديا - التى قدمها - الريحانى ظلت تستغل الردح من بدايتها حتى النهاية ونوعت فيه » .[1]

فنجد في مسرحية **مين يعاند ست** نموذجاً له عندما يعلن حمزه - الذى يعمل لدى قلاووظ بدون أجر منذ مدة طويلة - لزوجته مستكه حُبّهُ لها فتوبِّخه ولكنه ببرود يظل يلح عليها بالكلام فتهدده باخبار زوجها فيردد رادحاً :

« حمزة : جوزك .. جوزك .. إيه جوزك بين الناس ، مين جوزك فى العالم ، يسوى كام جوزك فى بازار الجمال » .[2]

وفى مسرحية **الستات مايعرفوش يكدبوا** نرى أيضًا نموذجاً له من بسيمه الزوجة الكاذبة دائماً وهى تتحدث إلى نوح صديق زوجها الذى ذهب معها للسينما :

---

(١) على الراعى ، فنون الكوميديا ، م.س . ص ٢٩٦ .
(٢) مسرحية مين يعاند ست ، م.س .

بسيمة : كتير قوى علشان توصلنى حضرتك . وصلنى جناب المستشار ، وصلنى معالى الوزير جاتك خيبه ، دانا بقيت مستعرية منك ومن رؤيتك .

نوح : مستعربه من رؤيتى ؟ دانا اللى كنت متضايق من فورمتك المحفلطة ، ماشيه لى كده تتعوجى زى علامة الاستفهام » .[1]

وفى مسرحية **ماحدش واخد منها حاجة** صورة أخري من صور الردح نجدها فى بداية المسرحية عندما تدخل دلال

دلال : الندمانه الجعانه أم جلابية واحدة .

دلال : (فى التليفون) .. أمك موش فاضية يا صايعة ياقشرة ليمونه يانواية يازيتونة يازعزيعة ناشفه .. ياصفرا ياكاشه .. » .[2]

وهذه الوسيلة لها وظيفة فى مسرح بديع ، فهي عندما تستخدم فى بداية المسرحية تؤدى إلى تنبيه الجمهور وجذب إنتباهه .

وهكذا يستمر الردح وسيلة من وسائل الإضحاك لدى بديع خيري . والوسيلة الثانية التى لا يهملها بديع من الكوميديا الشعبية هى :

---

(١) الستات مايعرفوش يكدبوا ، م.س .

(٢) ما حدش واخد منها حاجة ، م .س .

التنكر أو التخفى ..

إذا كان التنكر وسيلة تقليدية فأن بديع قد طورها خلال هذه المرحلة حتى ليمكن أن نقول أن هذه المرحلة قسمان النصف الأول من ١٩٣٥ الى ١٩٤٠ والذى فيه أساليب التخفى والتى يستخدم تبعاً له أسلوب النمر ، والقسم الثانى من ١٩٤٠ : ١٩٤٥ حيث أصبح التنكر منذ البداية كما إتضح من قبل ، حيث تم التعرض للقسم الثانى من خلال شخصياته ، أما فى هذا الموضوع فنتعرض للقسم الأول حيث استخدام أسلوب النمر الى جانب التخفى .

فى **مين يعاند ست** يتنكر قلاووظ فى هيئة عمدة هو « حنس بيه » ويذهب إلى منزله لاقناع زوجته بوجود تشابه بينه وبين شخص العمدة الوهمي ، وتحدث نمرة معروفة هى محاولة البحث عن فروق بينهما ، وهنا يكون مجال الارتجال متاحاً فيبحثون فى وجهه وفي مناخيره وفى قفاه ، وهكذا .

وفى مسرحية **الستات ما يعرفوش يكدبوا** نجد نمره معروفه تستغل فى المسرحية وهذه النمرة هى التى تتم عندما يأتى نظمى إلى بيته فتنام بثينه زوجة صديقه مكان زوجته حتى تأتى ثم يخرج نظمى فتذهب بثينه لتنادى بسيمة لكن نظمى يعود فيضطر نوح أن ينام هو فى الفراش ، وهكذا تقدم هذه النمرة وهى غير مستغلة دراميا ً .

وفى مسرحية **ما حدش واخد منها حاجة** نجد نموذجاً لنمرة أخرى ، إن « هنا » خالة « عيوشة » تضع صورة « غانم » بدلاً من صورة « بهجت » ولكن « بهجت » يعيد الصورة مرة أخرى ، وعندما تضع صورتها يضع بدلاً منها صورة « جاموسة » ، كل ذلك دون أن تدرى « هنا » به ، وبذلك يوظف بديع هذه النمرة دراميا حيث يزيد رعب « هنا » والموجودين أيضاً .

ثم يقدم نمرة أخرى وهى لبهجت عندما يلتف بملاءة مستغلاً فرصة تحضير الروح من الشيخ زعبوب مما يثير ذعر « هنا » والآخرين ، وهو ما يعرف الجمهور بحقيقته ثم يكرره أبو العلا عندما يتخفى فى ملاءه ورأس حيوان ، ويستغل بهجت الموقف ليثير الضحك عن طريق الألفاظ والشتائم :

« **بهجت** : اسمعى الكلام الآتى ياوليه ياخالة مراتى ... ياللى ماتساويش ورقة فول حراتى ... ياوش الأدباتى .. يابنت الأرداتى » .[1]

وبديع يستغل هذه النمرة دراميا حيث يتم عن طريقها كشف المفارقة التى لم يكن يعلمها بهجت وهى أن حديث زوجته مع دوكو كان عن سباق خيول إسمهما حبيب القلب ، قتيل الهوى ، وبذلك يعود بهجت إلى عيوشه زوجته .

---

(١) نفس المصدر .

ونمره التخفى هذه يستخدمها بديع كثيرا ، فقد رأيناه يستخدمها فى المرحلة الأولى فى مسرحيةالبرنسيس ولكنه فى المرحلة الثانية وظفها دراميا ، وهكذا نوع بديع فى أسلوب عرض المسرحيات والتى أصبحت بدلاً من تفكك المرحلة الأولى تعتمد على المواقف والحبكة والشخصيات وإن استمر فى استخدام وسائل الكوميديا الشعبية أيضاً فى إثارة الضحك ولكنه أصبح يوظفها بصورة أفضل واستغنى عن البعض منها وعن أسلوب الفرانكو آراب ، وهو فى هذه المرحلة نتيجة استخدامه كوميديا الموقف فهو يجعل جمهوره لايجهد نفسه ، ومن هنا فهو يكشف له دائما المفارقة التي يقوم عليها الموقف وبالتالى يشعر جمهوره بالتفوق على الشخصيات الدرامية فيثير لديهم الضحك .

الفصل الثالث

المرحلة الثالثة
ما بعد الريحانى

«اضحك .. اضحك ليس هناك إلا الحياة ليس هناك إلا الضحك لم يعد للخوف
مكان فالموت .. مات »
« يوجين أونيل » « مسرحية لازاريوس يضحك »

بعد رحيل نجيب الريحانى لم يتوقف بديع عن الكتابة ، وقد ظل مسرح الريحانى يقدم ريبوتوارات الى جانب تقديم مسرحيات بديع خيرى الجديدة والتى تمثل المرحلة الأخيرة فى حياته ، فقدمت فرقة الريحانى مسرحيات عديدة منها : حسب الخطة الموضوعة ، **تعيش وتأخذ غيرها ، أوعى تعكر دمك ، ياريتنى ما أتجوزت ، الرجالة مايعرفوش يكدبوا ، ياما كان فى نفسى ، ابن مين بسلامته ، حماتي بوليس دولى .**

وفى هذه المسرحيات نجد أن الموضوع الرئيسى الذى يغلب عليها هو علاقة الزوج بالزوجة ، تلك العلاقة الإجتماعية التى تتدخل فيها دائما الحماة لتفسدها غالباً ، وهذه التيمة ليست وليده هذه الفترة بل هى تيمه قديمة استخدمها نجيب الريحانى ، قبل معرفته ببديع - من خلال مسرحيات أمين صدقى . حيث كانت تقدم العمدة كشكش بك - الزوجة - الحماه « أم شولح » ، وقد كانت الحماة أم شولح هى العقبة أمام الزوج فى طريق تحقيق رغباته الدرامية .

هذه التيمة هي التى استغلها بديع خيرى وبلغ بها النضج فى مرحتله الأخيرة حيث أصبح لشخصية الحماة مساحة أكبر خلال المسرحية وأصبح لها ملامح محددة وصلت بها الى أن أصبحت شخصية نمطية ، فهى العقبة فى طريق الزوج والمنغص على حياته ، تبحث عن وسائل إفساد حياته اعتقاداً منها أنها تساعد ابنتها بذلك .

وكان بديع قد بدأ هذا الخط من قبل فى المرحلة الثانيـة ، حينما قدم مسرحيات مثل **مين يعاند ست** ، حيث قدم سكر هانم الحمـاة التى تحاول إثبات خيانة الزوج بشتى الطرق وإن كانت لم تبرز بالملامح التى برزت فيها فى المرحلة الأخيرة ، والتي أصبحت شخصية الحماه من أهم مصادر إثارة الضحك فيـها ، بالإضافة إلى الموقف المبنى على المفارقة وسوء الفهـم . وخـلال الموقف يستخدم بديع خيري الوسائل المعتادة فى الكوميـديا الشعبيـة لإثارة الضحك ، تلك الوسائل التى درج بديع على استخدامها منذ أن بدأ الكتابة للمسرح وإن اختلف فى درجة التوظيف الدرامى لها خلال مراحل كتاباته .

ففى مسرحية **حسب الخطة الموضوعه*** تبنى حركة المسرحيـة على تتابع المواقف فالموقف الأول هو ضرب الموعد بين عفاف وصبرى الذى يعطيـها العنوان ويلتـقطه سـيد الخادم ، ومن خلال هذه النقطة تتتـابع المواقف المضحكة ، فعندمـا تذهب إلى الشـقـة يدخل « منيـر » المولع بسرقة الصـور الفرعونية ثم يدخل الشاويش والمخبر للبـحث عن اللص الذى دخل من الشباك ، وبذلك توضع العـقبـات أمام الرغبة الدراميـة لصبرى وعفاف وهى الرغبات التى يرفضها الجمهور . ولما كانت المواقف

---

* تدور حول عفاف التى تهوى قصص ومغامرات اللصوص ، ولذلك فهى تهمل زوجها الذى ملّ منها وأحب أرملة أخيه ، لذلك تقرر عفاف معاقبته بالتعرف على شخص آخر ، وهو صبرى جارهم وبالفعل يتفقان على اللقاء فى شقة خاصة بأحد أصدقاء صبرى ، وهناك تحدث مواقف ضاحكة تنتهى بخروج عفاف وعودتها الى منزلها ، فتجد اللص منير – الذى قابلته فى الشقة – فى منزلهم ويحضر صبرى أيضا .

التى تحدث تمثل عقبة فى طريق تحقيق هذه الرغبات فإن الضحك يحدث نتيجة رضا الجمهور عن عدم التحقيق لتلك الرغبات ، حيث يشعر بالعداله التى تطارد الشخصية الدرامية وتمنعها من تحقيق مآربها .

وتقوم مسرحية « **أبن مين بسلامته** » * على الموقف الذي يتطور ، فالموقف الأول هو زواج غزالات من ماجد سراً ، وهذا الموقف هو أساس المسرحية ، رغم أنه لم يُجّسد ، وبناء على هذه المعلومة تبنى المواقف المفارقة حيث أن الطفل يعود الى أمه التى تحاول إخفاءه ، فتضعه فى الكشك الموجود بالحديقة . في هذا الوقت يكون عبد العاطى والد ابتسام قد حضر مع زوجته زلابية وأحضر معه بيانو ويطلب وضعه بالكشك ، ويطلب من زوج ابنته « برهان » أن يعطيه لزوجته إبتسام كهدية . ولما كان برهان على خلاف مع زوجته فإنه يُرسِل إليها ورقة يطلب فيها أن تسامحه وتذهب إلى الكشك لترى هديته ، وعندما تذهب تجد الطفل .

وفى مثل هذا الموقف يثار الضحك وذلك لعلم الجمهور بالخطأ غير المقصود الذى يأتى على غير ما تخطط الشخصية وبذلك يؤدى هذا الخطأ إلى تعقيد الموقف وليس إلى حله ، ومن هنا ينشأ بالتالى موقفا آخر ، وعادة ما يكون موقفاً كوميدياً وتتابع هذه المواقف القائمة على سوء الفهم أو الخطأ أو المفارقة التى يكشفها الجمهور كما هى عادة بديع مع جمهوره .

---

* تدور حول غزالات التى تزوجت من ماجد سرا وأنجبت طفلا تركته لدى عمتها وجاءت لتعمل خادمة فى بيت أهل ماجد حتى تكون قريبة منه ، ولكن العمة تقرر إعادة الطفل إليها ، فتصبح فى حيرة من أمرها ، فترسل تلغراف يقع فى يد إبتسام أخت ماجد ، وتعتقد أنه موجه إلى زوجها ، وبإيعاز من أمها تخاصمه ، وعندما يحضر الطفل تحدث مفارقات ومواقف ضاحكة عديدة تؤدى فى النهاية إلى معرفة الحقيقة حيث أن المسرحية تدور حول محاولة معرفة نسب الطفل .

فهناك موقف سابق - مثلاً - على سوء الفهم ، فبرهان يحضر النجار لإصلاح (رجل البيانو) فى الوقت الذى تكون فيه زلابية الحماه مصابة فى (رجلها) ، يدور حديث بين عبد العاطى وشنارق ، قائم على المفارقة اللفظية والتورية ، حيث يفهم عبد العاطى أن شنارق طبيب فى حين يعتقد شنارق أنه يتحدث عن (رجل البيانو) ، ومن هنا يقوم عبد العاطى بتغرية (رجل) زوجته زلابية ، وهنا ينشأ الضحك نتيجة سوء الفهم من الشخصية ، والجمهور فى هذه الحالة يرى تفوقه على هذه الشخصية حيث أنه كاشف للحقيقة ، ولايقع فى هذا الفهم الخاطئ . وتتوالى المواقف المغلوطة بهذه الصورة حتى أن كل الرجال فى البيت يتهمون بأبوتهم للطفل بما فيهم عبد العاطى . ومن خلال المواقف ينشأ الضحك إلى أن تنتهى المسرحية بالكشف عن المفارقة وبالتالى يعود الهدؤ مرة أخرى إلى شخصيات المسرحية وإلى الأزواج بوجه خاص . ولكن فى هذه المسرحية نجد مواقف تبدو غير مرتبطة بالحبكة أو بالحدث الدرامى مثل المواقف التى يحاول فيها برهان أن يتخلص من حماته ، فيعمل بنصيحة شنارق ويضع لها قشرة موز فتأتى الخادمة غزالات وتحاول أن تأخذها من الأرض فينهرها برهان ويجعلها تتركها ولكن الحماه عندما تدخل تراها فتتحاشاها ، ومن هنا فكل محاولات برهان وشنارق تفشل دائماً مما يجعل الجمهور يضحك .

ومن مثل هذه المواقف تصبح المسرحية عبارة عن حدثين : الأول حول الطفل ومحاولة معرفة والده ، والثانى هو محاولات الحماة وزوج الإبنه فى الايقاع ببعضها ، حيث الصراع الرئيسى فى المسرحية بينهما ، والذى بسببه تتأزم مواقف شنارق .. ولكن دائما تكون الحماة متجنية ، غير أن بديع يرسمها بحيث يمكن أن تكون أفعالها يمكن الرجوع فيها ،

وبالتالى تتصالح فى النهاية مع الواقع ومع الشخصيات وبذلك تكون نموذجا للشخصية الكوميدية .

أما مسرحية « **حماتي بوليس دولي** » * فالموقف فيها هو المصدر الأول للضحك حيث تصل ا لحماه « مقامات » وتتعرف على « هدهد » وتنشأ بينهما علاقة الحب والتى تتسبب فى المواقف التالية وهى مواقف كوميدية حيث يذهبان إلى الشقة ويدخلان شقة المصوراتى الذى لم يكن قد تركها بعد ، وفى نفس الوقت يذهب سنقر لمقابلة « نمايس » ويقابلها بالفعل ، وعندما يدخل زوجها « شلاطة » عليهما ويجده راكعاً تحت قدمها ويغازلها يتخلص « سنقر » من الموقف بإدعاء أنه المصور ويأخذ لها صورة . وهنا الجمهور كاشف للمفارقة ويتكرر هذا الموقف أكثر من مرة ، فيتكرر فى العيادة عند « سنقر » ، وتخلصاً من الموقف يبدل كل شخص صورته ، فيصبح « سنقر » « صنيبر » ، « وصنبير » « سنقر » ، وبالتالى يتخلص سنقر من هذا الموقف وأيضا الجمهور يكشف الحقيقة ويعلم بها ، ولكنه يتقبل أفعال « سنقر » على إعتبار أنها ليست أفعالاً مؤذية وبالتالى نلتقى هنا مع نظرة أفلاطون وأرسطو بأن « الكوميديا فعل يعتمد على عدم الايلام » ونتيجة لذلك يتقبل الجمهور أفعال سنقر التى لا تؤذى ولا تؤلم بل إن هذه الأفعال ليست أخطاء تراجيدية وبالتالى يمكن الرجوع فيها ، ومن هنا ينشأ الضحك باستمرار هذه المواقف المتتابعة حتى تنتهي المسرحية بزواج « هدهد » «ومقامات» «وشلاطه»«ونمايس» وعودة الحب والوئام بين سنقر والجى .

---

* تدور حول سنقر الزوج البصباص فتقرر زوجته إحضار والدتها لمراقبته ، وعندما تحضر تحاول مراقبته وفى نفس الوقت تتعرف على العم هدهد وتنشأ بينهما علاقة حب ، ولما كان صنيبر قد اشترى عمارة ويريد تأجير شققها فأنه يؤجر الشقة لهدهد وكان من قبل قد اخبر صديقه سنقر أن الشقة خالية بعد أن تركها المصوراتى ، ولذلك يذهب الجميع إلى هناك لتحدث مواقف كوميدية ، تنتهى بحل أزمة المسرحية وزواج الجميع وعودة الوئام .

ونفس الأسلوب يستخدم فى مسرحية « ياريتنى ما اتجوزت »*
فالموقف الذى وجد « محمود » نفسه فيه حيث يعود ليجد زوجته تزوجت ابن أخته وهو فى عداد الأموات ، ونتيجة لذلك تحدث عدة مواقف تطور الحدث الدرامى حتى تصل به إلى عقدته ثم الحل ، والعقدة هنا منذ البداية وهى الموقف المتأزم وكيفية حله ، فكيف سيواجه « محمود » المجتمع الذى إعتبره مات ، لذلك يقرر أن يبقى الأمر كما هو عليه لكن « على » يطلب الاحتكام إلى شيخ ، وليبقى الأمر كما هو حتى صدور الفتوى . وفى البداية لم يكن « محمود » يعلم فور وصوله بزواج « على » من زوجته ، ولذلك يتعامل مع ابن « علىّ » على أنه ابنه ، وبذلك يتفجر الضحك نتيجة كشف الجمهور للموقف وحقيقته ، وأيضاً هنا يكون الضحك داخل صميم العمل الدرامى والموقف الضاحك هنا يُطورِ الحدث ولا يُعوِقه ويكون إخبار محمود بالحقيقة هى بداية الأزمة وتتوالى المواقف الضاحكة ولكنها هنا لا علاقة لمعظمها بالحدث الرئيسى ، وإن كانت نتيجة لقرار « يبقى الحال كما هو عليه » حيث نجد موقفاً مثل الموقف الذى يتشاجر فيه محمود مع على بسبب رفض

* تدور حول محمود الذى فُقد وأُعلن عن وفاته ، فتزوجت زوجته نذيرة من ابن أخته على ، ولكن فجأة يظهر محمود لكنه يجد أن نذيره لديها ولداً فيعتقد أنه ابنه ثم يعتقد أنه ابن على ، ويعتقد تزوجه من نذيرة ، ثم يعرف الحقيقة ولكنه يرفض أن يطلق نذيرة ، ويبدأون فى البحث عن حل لهذه القضية ، فتحدث هدنة ، حيث يمنع الاتصال بالناس حتى يجدون حلاً ويوزعون الأعمال المنزلية على محمود وعلى ، فتنشأ مواقف ضاحكة تنتهى نهاية أخرى وهى طلاق نذيرة من على وزواجها من فؤاد .

كلاهما فتح الباب ، فعلى يرفض لأن محمود لم يساعده فى « شيل العيل » وفى الواقع فالموقف مثير للضحك لإنقلاب الأوضاع ، حيث يلعب كلا الرجلان دوراً أساسه دور السيدة ، فقد أصبحا ربات بيوت ، وهنا أيضاً توضيح لمدى « لبختهما » وعدم قدرتهما على التكيف مع الوضع الجديد ، ولكن الموقف لا يفيد فى البناء الدرامى للمسرحية ولا يساعد على تطوير الحدث بل الغرض منه خلق موقف ضاحك شأنه شأن الكثير من المواقف سواء فى هذه المسرحية أو فى غيرها ، وهذا لا يمنع وجود مشاهد تطور الحدث رغم أن الضحك يتفجر فيها كما أوضحنا من قبل .

أما مسرحية **الرجالة ما يعرفوش يكدبوا** * فتبنى حبكتها على الكذبة التى يطلقها الأب على شريكه دهشورى وهى أن له علاقة بالمثلة « نجية درابوكا » وبعد أن تشاع الكذبة يتغير موقف ابنته « محيات » فتعجب بدهشورى وتوافق على خطبتها له ، وهذه الكذبة هى الكشف للمفارقة لدى الجمهور ، ومن ثم فكل تصرفات الشخصيات

---

* تجرى أحداث المسرحية حول محفوظ صاحب مصنع موبيليا وله شريك يدعى دهشورى ولديه ابنه مودرن ويريد أن يزوجها لشريكه لكنها ترفض لأنه دقة قديمة ، وليس لديه ماض مع النساء ، فاتفق والدها مع دهشورى على تلفيق قصة خيالية لإقناعها بأن له مغامرات وأن إحدى نجمات السينما تحبه ، وبالتالى تعجب الابنة بمحفوظ بعد تصديقها للكذبة ولكن الموقف ينقلب بوصول النجمة إلى بلدتهم وتكتشف الحقيقة لكن الابنة تتزوج من دهشورى لأنها تأكدت من خطأ فكرتها السابقة .

داخل الموقف تثير الضحك . ويتأزم الموقف ويتصاعد معه الضحك بوصول « نجية درابوكا » إلى المنصورة حيث يقيمون فيحضر «زنجورى» صديق درابوكا إلى منزلهم ، ويلتقى مع « دهشورى » ومحفوظ ويصبح الموقف مثيراً للضحك خاصةً وأن الجمهور كاشف للمفارقة ، ويعلم حقيقة الشخصيات التى تجهل بعضها البعض ونتيجة لهذا الجهل يستمر « محفوظ » و « دهشورى » فى كذبتهما

« **محفوظ** : ده لما يحكى لك عن مغامراته وياها ..

زنجورى : ما هو ده اللى أنا عاوزه .

محفوظ : بالك من حبها فيه تقطع من المغفل وياها وتصرف على أخينا ده » [1]

يستمر الحوار بهذه الصورة والتى يلعب فيها اللفظ الدور الأكبر ، ونتيجة جهل الشخصيات وعلم الجمهور يتفجر الضحك خلال الحوار الطويل . وهذا الحوار الضاحك والموقف أيضاً داخل صميم البناء الدرامى للمسرحية ، حيث يؤدى إلى تأزم الموقف ووصوله إلى الذروة ، وبالتالى تأتى المواقف التالية لتعمل على حل هذه الأزمة ، وبالفعل عندما تعلم « درابوكا » بالكذبة وتحضر إلى بيت « محفوظ » ويجتمع شخصيات المسرحية كلها ، فإن « درابوكا » ترى الصورة وتخبر زنجورى صديقها بأنه - (زنجورى) - كان معها عندما تصورتها ، وتذكره بالتاريخ وهو

(١) مسرحية الرجالة ما يعرفوش يكدبوا ، مخطوطة بالمركز القومى للمسرح .

تاريخ لاحق للتاريخ المكتوب على الصورة وبالتالى تكتشف الشخصيات المفارقة التى قامت عليها المسرحية لتنتهى المسرحية ولكن هذه النهاية تأتى مصادفة وهى تذكرنا بالآلة الإلهية فى مسرحيات الشاعر المسرحى الإغريقى « يوربيديس » والتى تحل أزمة مسرحياته بصورة تبدو مصادفة وغير منطقية للأحداث .

الشخصيات كمصدر من مصادر الضحك :

استخدام بديع خيرى فى هذه المرحلة الشخصيات لإثارة الضحك كما استخدمها فى مرحلتيه السابقتين والتى بدأت ملامحها تتحدد فى مرحلته الثانية ، ووصل بها إلى النضج الفنى فى مرحلته الأخيرة ، حيث أفرد لبعض الشخصيات الثانوية مساحات أكبر جعلتها تفجر طاقاته الإبداعية فى تصوير الشخصيات ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى رحيل نجيب الريحانى ، والذى كان بديع يكتب فى مرحلته الثانية من أجله فقط ، فكانت المسرحيات شبه تفصيل له ، وباقى الشخصيات ما هى إلا (سنيدة) له ، وبعد رحيله كانت الفرصة لظهور شخصيات أخرى تشارك البطل البطولة وتقف معه جنباً إلى جنب كمصدر لإثارة الضحك ، ومن هذه الشخصيات الحماه .

الحماه :

وتلعب الحماه دوراً كبيراً فى هذه المرحلة ، حيث تدفع الحدث دائماً إلى الأمام وتُعَقِد الموقف بتدخلها المستمر فى حياة الابنة وزوجها وهذه

الشخصية من مخزون الكوميديا الشعبية ، وهى دائماً بتصرفها مثيرة للضحك .

ففى مسرحية ابن مين بسلامته :

نجد الحماه وهى « زلابية » من البداية تحاول أن تتدخل فى حياة إبنتها وزوجها وتدخلها يأتى بطريقة مثيرة للضحك ، حيث أنها تتوهم أشياءاً وتصدقها وهى تذكرنا بشخصيات « موليير » التى لا تعرف خطأ تصورها بل ترى جهل الآخرين بالواقع ، وبأنها هى الوحيدة العالمة بالحقائق .

« **زلابية :** إزيك يابسومتى أحوالك إيه طمنينى ، أخبارك إيه ، إيه أخبار بيتك ، أخبار جوزك ، تاعبك مريحك طاوياه إنتى تحت باطك ، وإلا هو اللى مدور عقلك ، إحكيلى ما تخليش فى قلبك حاجة » [(١)]

وكتمهيد لتوضيح قوتها وسيطرتها التى ستفرض على المنزل تظهر لنا وهى تمارس سطوتها على زوجها ، فالزوج حضر حاملاً الحقائب وهو ينهج فتقابله بكل سخرية بل وتشبهه بزوج ابنتها كتمهيد لمعاملة زوج الابنة بنفس الطريقة .

---

(١) مسرحية ابن مين بسلامته ، مخطوطة بالمركز القومى للمسرح .

زلابيـة: بينهج من خيبتـه هو كـده ، يغرق فى شـبر ميـه ، رجـل وقيع ، راجل خرده .

وعندما تسألها ابنتها ألم يقابلهم زوجها بالمحطة تجيب :

" العفو هو أحنا قد المقام وإلا كان من حب أمك ما بينامش الليل ، إنتى قسمتك من قسمة أمك " . [1]

وهى بالفعل العقبة فى طريق الزوجين ، فهى تعكر الصفاء بينهما بأفكارها الموهومة .

« زلابية : الصنف ده يتعمل له تكتيك المشرط في ايد والمرهم فى إيد ، القلم بالنهـار والطبطبـة بالليل ، أهى دى كـانت سيـاسـة أمى قـبـل منـى وسـيـاسـتى أنـا مـع أبوكـى دلـوقت »[2]

والشـخصـيـة هنا تسـتـخـدم كافـة الألـفـاظ لإثارة الضـحك ، وهذه الألفاظ هنا تكون نابعة من الشخصية ، وطبيعتها ، وبذلك نجد التطور الحادث خلال مراحل بديع ، فبعد أن كانت الألفاظ المثيرة للضحك فى الغالب خارج الشخصية ، نجد هنا توظيف لهذه الألفاظ بحيث تتلاءم مع الشـخصـيـة ، وبذلك فإن اللفظ فى سيـاق الشـخصـيـة يؤدى إلى إثارة الضحك .

---

(١) نفس المرجع .
(٢) نفس المرجع .

زلابيـة: « الناموسة ياعبد العاطى هباب الطين ياعبد العاطى
وحل البرك ياعبد العاطى مين يلايمنى على زمارة رقابتك
ياعبد العاطى »[1]

ولعل الملاحظة هو استخدام أكثر من أسلوب داخل الحوار ، ففى الحوار السابق تكرار اللفظ وأسلوب الشتائم ، ولكن كل ذلك يؤكد على شخصية الحماة المثيرة للضحك سواء نتيجة الآلية فى الحديث أو الآلية فى الطباع التى تظهر تجاه زوجها ، وتجاه زوج ابنتها .

والحماة فى مسرحية « **حماتى بوليس دولى** » تقوم بنفس الدور تقريبا ولكن يضاف إليها رغبتها فى الزواج ، وهنا يضعها المؤلف فى موقف يتيح لها إقامة علاقة الحب حيث يحضر « هدهد » عم زوج ابنتها ويستعيدان الذكريات القديمة ويتفقان على اللقاء ، وتنتهى المسرحية بالفعل بزواجهما ، ولكن المؤلف إلى جانب تصويره لها بالصورة التقليدية للحماه العقبة فى طريق الزوجين ، فإنه يصورها كمراهقة تحاول أن تغازل « هدهد » . وأيضا عندما تذهب معه إلى الشقة فانها تحاول أن تجعله يقبلها ، ورغم ذلك تتمنع بدلال ، ولكن « هدهد » لا يفهم مقصدها مما يثير غضبها عليه :

---

(١) نفس المرجع .

« مقـامـات: أنا عـارفـة أنت دلوقت بتقـول لروحك يجرى إيه لما
انتهزها فرصة وأروح بايسها وهي بطولها ولا تقدر
تقول حاجة حتى لو حبت تزعق صوتها مخستق ولا
حدش حايسمعها لأنها حاتزعق بشويش ، شوف
حتياإلحقونى .

هـدهـد:لكن على اليمين ياشيخة إنه ما خطر شئ من ده كله
على بالى

مقـامـات: جاتك نايبة فى خيبتك راجل لخمة » [1]

ورغم حالة الحب التى أصابتها وجعلتها شخصية مثيرة للضحك فانها لا تنسى طبيعتها كحماه ، والصفة التى تلازمها وهى تعكير صفو حياة الزوجين .

المجـى: أنا بأقول ياماما أدى له فرصة للصلح وخلاص .

مـقامـات: إيه الصلح ، ما كانش ناقص إلا الصلح .. خيبتين
عليكى وعالصلح ، بقى يامخسوفة إنت اللى تبنيه
أمك يتعبها وشقاها أيام ، تهدّيه إنتى فى دقايق
وثوانى ، ما عشتى ولا كنتى ، يوه يوه عدوك اللى
يكرهك إن شا لله [2]

---

(١) مسرحية حماتي بوليس دولي ، مخطوطة .

(٢) نفس المرجع .

لقد أضاف بديع إلى شخصية الحماه صفة أخرى هى التصابى الذى جعلها تعيش قصة حب إلى جانب الصفة المعروفة عنها من قبل كحماه ، والتى أصبحت شخصية نمطية فيما بعد . لذلك نرى أن مقامات تجمع بين شخصيتين من شخصيات بديع السابقة ، وهما زلابية الحماة فى مسرحية ابن مين بسلامته بالإضافة إلى شمردل هانم العجوز الشمطاء فى مسرحية « **إلا خمسة** » اللتان سبق الحديث عنهما .

وتلعب الحماة فى مسرحية « **يارتنى ما الجوزت** » نفس الدور المعتاد وهو التفريق بين الزوجين ، ولكنها هذه المرة طامعة تحاول أن تطلق إبنتها « نذيرة » من " **على** " زوجها لتزوجها من « فؤاد » قريبها الفنى والذى يأتيهم بالهدايا ، لذلك فهى تسئ معاملة " **علىّ** " .

« **وجنات :** هى الحكاية إيه عمال تجاوبنى من طراطيف مناخيرك،
إنت بتكلم مين : الحمارة اللى أبوك إشتراها لك والا
البقرة اللى أمك سابتها لك » .[1]

وهى تستخدم اللفظ والشتائم فى حوارها مما يفجر الضحك ، وألفاظها المستخدمة بالفعل نابعة من طبيعة الشخصية ومحاولتها المستمرة لتطفيش الزوج بالإضافة إلى كرهها له ، وهى دائماً تتحسر على نصيب ابنتها السئ فى زواجها منه .

---

(١) مسرحية يارتنى ما الجوزت ، مخطوطة .

« وجنـــات : ياحسرتي عليكى يانذيرة سلسلة من الشمال وجنزير من اليمين » [1]

وخلال الحوار والمواقف تتميز « وجنات » الحماه فى هذه المسرحية باستخدام أسلوب المثل الشعبى وهو ما يثير الضحك لكونه تعليقاً ساخراً على الموقف وهو يؤدى إلى صورة تخيلية لدى المتفرج هذه الصورة توضح يأس الحماه أو مقتها لزوج إبنتها وتؤكد على الصورة المتخيلة لدى الحماة والغير صحيحة مما يفجر الضحك .

« وجنـــات : قـال جبت الأقـرع لأجـل يونسنى كـشف دمـاغـه وخوفنى » [2]

وهو ما نجده فى مواضع متعددة منها :

وجنـــات : أيوه لما تيجى للكلام الجد توزعينى حاكم أنا زى بلح الصيف ماتعرفيش قيمته إلا وإنتى فى حيص بيص » [3]

أما فى مسرحية « الرجالة ما يعرفوش يكدبوا » فيقدم لنا بديع صورة أخرى للحماه وهى أضعف الصور المعروضة لها فى هذه المرحلة ، فهى هذه المرة تبحث عن تزويج إبنتها وهى أيضاً زوجة مخدوعة يخدعها زوجها ويقيم علاقات متعددة مع النساء وتعلم هى بذلك مصادفة ولكن لا تفعل شيئاً أكثر من الغمز على زوجها وذلك بعد أن علمت بأنه كان

---

(١) نفس المرجع .
(٢) نفس المرجع .
(٣) نفس المرجع .

مع سيدة بالأمس فى نزهة ، ولا تقوى علي مواجهته ، بل أنها تتغمز عليه عن طريق التورية والتلقيح ، حيث كان الزوج قد أخبرها أنه كان بالأمس مع صديق له .

« **محفـــوظ** : .. بس تكترى لى قوى من المربة بتاعة إمبارح .

نميســـــة : إيه عجبتك دخلت مزاجك جت ع المرام .

محفـــوظ : هى إيه .

نميســـــة : المربة بأقول ع المربة » [1]

وهذه الزوجة المغلوبة على أمرها وهى صورة جديدة للحماة عندما تصبح حماه تنبهر بزوج إبنتها صاحب المغامرات النسائية ، وكانت قد إنبهرت من قبل بالعريس الغنى ، فهى هنا الأم الراغبة فى زواج ابنتها . ولكنها لا تنسى أنها حماه ، ففى أول فرصة تنقلب على « دهشورى » عريس ابنتها لكنها سرعان ما تعود إلى طبيعتها المستكينة . وبذلك تكون « نميسة » هى الحماه الوحيدة فى مسرح بديع المستكينة والمغلوب على أمرها .

وأيضاً فإن الحماة هنا أصبحت صورة أساسية فى هذه المرحلة تستخدم أساليب الكوميديا الشعبية فى حوارها من أجل إثارة الضحك ، ولكن هذه الأساليب تطورت ونُقّحت من الشتائم الخارجة

---

(١) مسرحية الرجالة ما يعرفوش يكدبوا ، مخطوطة ، م . س .

وأصبحت توبيخاً يأتى فى صورة تشبه القافية أو (الأفيه) وأيضاً من ملامح هذا التطور استخدام أسلوب ندب الحظ والتوبيخ عن طريق استخدام المثل الشعبى وهى طريقة للتخلص من أسلوب الشتائم الخارجة.

ب - شخصية الرجال الرئيسية :

تستمر شخصية الرجل فى هذه المرحلة شخصية أساسية مثيرة للضحك من خلال تركيباتها وتكوينها النفسى وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى ، فنجد برهان فى مسرحية **ابن مين بسلامته** هو الزوج المغلوب على أمره من قبل حماته وهو الذى يحاول بشتى الطرق أن يستميل زوجته إليه ، لكن وجود الحماة يظل عقبة ، بالإضافة إلى سذاجته التى توقعه فى الخطأ ، فنجده يكتب لزوجته خطاباً على فاتورة ترزى مما يزيد الخلاف بينهما ، حيث تعتقد الزوجة أنه اشترى ملابس للسيدة التى يعرفها ، ثم يطلب منها أن ترى المفاجأة فى الكشك باعتبار أنه أحضر لها بيانو هدية لكنها تجد طفلا ، فتعتقد أنه ابنه من أخرى ، وهكذا الزوج المغلوب على أمره دائماً حتى أنه يحاول بشتى الطرق التخلص من حماته بوضع قشر موز فى طريقها ولكن مثل هذه الأفعال التى يمكن أن تؤذى حماته تلقى صدى لدى الجمهور وتثير الضحك ، لأن هذه الأفعال أفعال لا تؤذى ولا تؤلم .

أما « سنقر » الزوج فى مسرحية **« حماتى بوليس دولى »** فهو مصدر لإثارة الضحك وذلك لكونه يواجه حماته ويستطيع أن يتغلب عليها ، وذلك بذكائه المعتاد ، ولكن الحماة تتربص على الدوام ، غير أن

« سنقر » يختلف عن الأزواج فى مسرحيات بديع الأخرى بمواجهته لحماته ، حتى أنه يصل فى لحظة من اللحظات إلى قوله لها : « أخش فى عنيكى .. أخش فى ودانك ، بس إنتى تطلعى منها وهى تعمر » . [1]

ويستطيع هذا الزوج أن يستمر فى علاقاته النسائية بالفعل وهو هنا يذكرنا بشخصية من شخصيات المرحلة السابقة وهى « قلاووظ » ولكن الفارق بينهما هو أن « قلاووظ » كان يتملق حماته بمعسول الكلام ، أما « سنقر » فيواجهها ويصطدم بها .

ومن الأزواج نجد « على » و « محمود » فى مسرحية **يارتنى ما اتجوزت** ، و « على » شخصية مثيرة للضحك من خلال صراعه مع حماته التى تريد أن تفرق بينه وبين زوجته حتى بعد أن عاد الزوج المفقود للحياة ، فهى تقف عقبة فى طريقه ، فنجدها تمنعه من الدخول إلى حجرة زوجته بحجة أنه محرم عليها . هنا يواجهها أيضا « على » كما حدث من « سنقر » من قبل فى « **حماتى بوليس دولى** » :

على : « ياسلام انقلبتى من حما صبحتى مأذونة » [2]

وهذا الأسلوب الساخر النقدى اللاذع للحماة هو مصدر الكوميديا فى شخصية « على » ، ويتشابه معه « محمود » فى نفس الصفات

---

(١) مسرحية حماتى بوليس دولى ، مخطوطة .

(٢) نفس المرجع .

أيضاً ، ولذلك يصبحان شخصيتين مثيرتين للضحك عندما يتوليان أمر البيت ، وتنقلب أوضاعهما وكأنهما ربات بيوت ، حيث تظهر مدى (لخمتهما) .

وفى مسرحية « **الرجالة ما يعرفوش يكدبوا** » نجد نموذجا جديداً هو نموذج الساذج الذى لم يتورط فى علاقات نسائية من قبل ، لذلك فعندما يتورط فى كذبة علاقته بالممثلة « نجية درابوكا » نجد سذاجته واضحة ونتيجة لرغبته فى الزواج من « محبات » يستسلم لنصائح والدها بتعديل هيئته وسلوكه ، فيتدرب على طريقة السلام والحديث معها وذلك مع الخادمة .

« **دهشورى** : إزيك ياشمايل هانم .

« **شملولة**: هو إيه أصله ده ياختى (ينحنى على يديها) نعم لا أرجع (ينظر على الخاتم) يانمس .

دهشورى: خاتم إيه يامغفلة أنا حاتمرن معاكى حاجرب السلام على الستات الموضة » . (١)

وبذلك يظهر الزوج فى مسرحيات بديع خلال هذه المرحلة فى أكثر من صورة ولكن يمكن تقسيمها إلى نوعين أحدهما له علاقات نسائية والآخر ليس له علاقات والذى يثير الضحك أحيانا هو أن هناك مفارقة

---

(١) الرجالة ما يعرفوش يكدبوا ، مخطوطة ، م . س .

لدى الحماه ، فالزوج المغلوب على أمره من حماته، ليس له علاقات نسائية ، أما الزوج الذى يصطدم بها ويواجهها أو يتملقها هو الزوج صاحب العلاقات النسائية .

جـ - الشخصيات الثانوية :

تلعب الشخصيات الثانوية دوراً كبيراً فى إثارة الضحك وهذه الشخصيات شخصيات مسطحة تثير الضحك لسذاجتها أو لطبيعتها المخالفة لواقعها ، فنجد « قدورة » الشامية فى **حسب الخطة الموضوعة** والتى تثير الضحك من أسلوب كلامها وهى تستخدم أسلوب الشتائم الذى يصل إلى حد الردح .

« **برطمانة :** مين أمى .

صبرى: أمال يعنى أم قويق .

قدوره: قويق فى عويناتك إن شاء الله قويق فى منفاخ قلبك ، قويق فى منقع مصارينك » . [1]

وفى مسرحية **ابن مين بسلامته** نجد شنارق ذلك الشخص (الأونطجى) الذى يستغل كل شئ ، فكل طريقة عنده توصل للقمة مباحة كما يقول هو نفسه فهو شخصية ميكافيلية الغاية عنده تبرر الوسيلة ، لذلك يعمل فى كل شئ ، يحاول أن يكون سمساراً وهو يظهر

---

(١) حسب الخطة الموضوعة ، مخطوطة ، م . س .

كشخصية آلية حيث يستخدم هذا الأسلوب مع كل من يصادفه . فهو يعرض على برهان أن يصلح له البيانو بمجرد علمه برغبته فى ذلك ، وعندما يطلب منه برهان أن يصمت وإلا سيذبحه يؤكد له على أن لديه (سكينة) ممتازة سيبيعها له ، وعندما يخبره برهان أن الصداع أصابه ، يخرج له حبوب مسكنة ، وعندما يهدده بقتله بمسدس يعرض عليه أن يبيع له مسدس ، وبنفس الأسلوب يتعامل مع سناء عندما يجدها تمثل .

«**شنارق:** عندى ليكى حتة كتاب حينفعك تمام .. يعلمك التمثيل من غير معلم ، وأقدر أبيعلك الكتاب بتخفيض كبير » . [1]

كما يثير الضحك لأنه مخالف للواقع حيث أنه على طول الدوام جائع يبحث عن الطعام . ويلعب شنارق دوراً هاماً فى المسرحية ، حيث أنه المتسبب الأول فى سوء الفهم والخطأ وبالتالى المفارقة فى المسرحية ، فهو الذى يأخذ البيانو من الكشك فلا تجده الزوجة وتجد الطفل ، وهو صاحب الأفكار الكثيرة للتخلص من الحماه مثل موقف قشرة الموز السابق ذكره من قبل .

---

(١) نفس المرجع السابق .

وفى مسرحية « **حماتى بوليس دولى** » نرى شخصية هدهد ، وهذه شخصية آلية غير طبيعية من وجهة نظر الجمهور ، حيث كثرة استخدامه للغناء وأسلوب السجع مما يظهر حديثه بصورة غير منطقية ويظهره فى صورة آلية مما يثير الضحك .

« **إنجى** : لا ياشيخ يكونش إنحشر جوه المخدات والا وقع تحت السجادة .

هدهد: والا يعنى (يغنى) فتح الهوى الشباك » . (١)

ويستمر هدهد طوال المسرحية بهذا الأسلوب المفجر للضحك والذى يزيد مقداره حينما تبادله مقامات نفس الطريقة .

« **مقامات** : .. أنت مخزن اللى مخزنها وأتاريك (تغنى) والله ما أنت خالى .

هدهد: (يغنى) ظلمونى الناس ظلمونى » . (٢)

وفى مسرحية « **ياريتنى ما اتجوزت** » هناك شخصيتان ثانويتان تثيران الضحك الأولى شخصية « زنتر » الذى حضر بهدايا فؤاد ويدخل فى قافية مع « على » و « محمود » والثانى هو « المأذون » وهو

---

(١) مسرحية حماتى بوليس دولى .

(٢) نفس المرجع .

صورة نمطية للمأذون بحيث يظهر فى صورة كاريكاتورية والذى يتعامل فى كل موضوع بطريق آلية يدخل فيها الشرع والدين وهو نفس الشئ الذى نجده فى شخصية « مخلوف » المحامى الذى يتعامل من منطق القانون ، ولذلك تشب بينهما مشاجرة عندما يلتقيان ، فالمأذون يحاول تطبيق الشرع ودياً بينما المحامى يريد أن يعمل ولذلك يريدهم أن يسلكوا سلك القضاء .

وعندما يطالب « على » المأذون بالحلم يرد عليه بصورة عربية فصيحة تثير الضحك .

« حلمى إلى متى حتى تنقلب المحاكمة إلى ملاكمة » . [1]

ونرى نماذج أخرى فى مسرحية « **الرجالة ما يعرفوش يكدبوا** » .

فنجد إحسان " المودرن " الذى يناقض طبيعته كرجل والذى يعتمد فى حياته على كونه غنياً ، وأهم شئ لديه هو مصادقة الفتيات ، وأيضا « فيفى » التى تنطق الكلام « بالسأسأة » وهذا التشوه فى النطق يثير الضحك لعدم مطابقته للواقع .

« **فيفى**: احنا جينا نسل نسل .. نسلم على محب محب محبات » . [2]

---

(١) يارتنى ما اتجوزت ، م . س

(٢) الرجالة ما يعرفوش يكدبوا ، م . س

ولكن هذه الشخصية لا تضيف شيئاً إلى المسرحية ولا طريقة كلامها لها أى دور درامى فى المسرحية .. أما شخصية العربجى فهى تثير الضحك من أسلوبها كما أنها تلعب دوراً فى الحدث الدرامى حيث تكشف كذب محفوظ الزوج على زوجته نميسة ، وتكشف علاقاته النسائية .

« **عربجى** : حوّد يا أسطى ع المنتزه .

شملولة : منتزه يا ستى كانت الرسومات والموديلات بتتوضب فى المنتزه .

نميسة : والله عال ياسى محفوظ أفندى عال قوى .

« **عربجى** : ونبه علىّ ما أخرمش إلا فى الحوارى الضلمة .

شملولة : ضلمة خدى بالك ياستى ضلمة » . [1]

وهنا نجد الخادمة « شملولة » وهى صادفتنا من قبل بنفس الأسلوب وبنفس الصورة وهى شخصية الخادمة « ظاظا » فى مسرحية **مين يعاند ست** ، بينما تعادل شخصية العربجى شخصية المعلم « تحفه » فى نفس المسرحية ، واللذان سبق الحديث عنهما .

وتتكرر شخصية الشامية والشيخ (قمر) الرافض للسلوك " المودرن " فى مسرحية « الرجالة ما يعرفوش يكدبوا » ، وبذلك فالشخصيات لدى بديع خيرى تتكرر ، وإن كانت تتطور أيضاً .

---

(١) نفس المرجع .

الأساليب اللفظية لإثارة الضحك :

والأسلوب اللفظى لإثارة الضحك يستخدمه بديع داخل الموقف ، وعلى لسان شخصياته جميعاً ، وأهم هذه الأساليب .

١ - التكرار :

فى مسرحية « **ابن مين بسلامته** » ، نجد أكثر من موقف يتكرر فيه اللفظ منها عندما تشرح ميمى الدور الذى سيمثله عبد العاطى له وهو دور " جد " يلاعب حفيدته ويقبلها وفى كل مرة نجد عبد العاطى يكرر لفظ « اللهم ما أخزيك يا شيطان » .

وفى مسرحية « **حماتى بوليس دولى** » يستخدم أيضا التكرار اللفظى مثلا فى صورة اللازمة التى تستخدمها مقامات كلما حاول صنيبر التقرب منها وهى « خليك بعيد » ، وكذلك التساؤل الذى يوجه إلى صنيبر دائماً « أنت حكيم » حتى يقول :

« **صنيبـــر** : ما قلنا حكيم وأبويا حكيم وجدى حكيم كمان». [1]

ونتيجة هذا التكرار الآلى للفظ فى أكثر من موضوع يتفجر الضحك .

---

(١) حماتى بوليس دولى ، م . س .

٢ - الردح :

ويستمر أثر الكوميديا الشعبية فى صورة الردح وذلك فى أكثر من موقف داخل المسرحية الواحدة ففى مسرحية « **ابن مين بسلامته** » فى بدايتها نجد فاصل ردح من الغسالة إلى غزالات .

« **غـزالات** : إنتى طمعانة فى إيه خمسة صاغ زيادة اتفضلى .

الغسـالــة : خمسة مين ياأم خمسة إنتى كمان ، والنبى أقل من أربعين صاغ لأفرج عليكم الجيران . [١]

والمؤلف يستخدم هذا الأسلوب دائماً فى بداية المسرحية ويوظفه بصورة درامية ليخبرنا ببعض المعلومات ، وكذلك فإن بداية المسرحية بهذه الطريقة تؤدى إلى جذب أنظار الجمهور ، بالإضافة إلى إثارة الضحك .

وفى مسرحية « **حماتى بوليس دولى** » يقوم شلاطه بالردح وذلك مبرر درامى حيث أنه يصرف مبالغ طائلة على علاج زوجته ، ويزداد الضحك فى هذا الموقف الذى يستخدم فيه الردح وذلك لوجود المفارقة حيث الشخصية المغلوطة وهى صنيبر الذى يتعامل معه على أنه الدكتور سنقر .

---

(١) ابن مين بسلامته ، م . س .

« صنيبـــر : أنت إيه موش ناوى تختشى يا راجل أنت يا زالف .

شلاطـــــة : مين فينا اللى يختشى يا منشار فلوس أنت يا مقص فلوس أنت آدى ست أشهر دلوقتى الهانم بتاعتى بتتعالج عندك .

« صنيبـر : عندى .

شلاطـــــة : أمال عند أمك » . [1]

٢ - الشتائم :

وتستخدم الشتائم لإثارة الضحك وهى من آثار الكوميديا المرتجلة ، فعبد العاطى فى مسرحية « **ابن مين بسلامته** » دائم الشتائم ، وهذا موقف يوجه فيه شتائمه إلى شنارق وبرهان :

« عبد العاطى : (لبرهان) كله من بيتك يخرب بيتك .

عبد العاطى : (لشنارق) أنت لسه هنا يابوز الإخص .

عبد العاطى : حمار فى عينك ياقليل الأدب يا زير النسا " . [2]

وفى مسرحية « ياريتنى ما اتجوزت » نجد موقفاً يحتوى على الشتائم فى نهاية المسرحية بين مخلوف المأذون وسند المحامى .

---

(١) حماتى بوليس دولى ، م . س .

(٢) ابن مين بسلامته ، م . س .

« مخلوف : أنت مع بالغ تقديرى راجل أحمق .

سنــــــد : أنت ثرثار أنت خنشار » . [1]

والملاحظة فى هذه الشتائم هو أسلوبها الذى أصبح أكثر تهذيباً من الأسلوب السابق ، وهكذا يطور بديع الشتائم البذيئة التى اتسم بها الفصل المضحك والكوميديا الشعبية إلى أسلوب أكثر احتراماً بل وجعلها موظفة درامياً فى كثير من الأحيان .

٤ - النمرة والقافية :

وقد استخدم فى هذه المرحلة أسلوب النمرة والقافية لإثارة الضحك ولكنها بصورة أقل من المراحل السابقة ، فنجد أثراً للقافية فى مسرحية **« حماتى بوليس دولى »** .

« سنقــر : عنيك الاثنين زى كاسات الدم .

صنيبــــر: يمكن بس علشان واكل بصل .

« سنقــر : ومناخيرك يا مسكين مناخيرك .

صنيبــــر: مالها روخره اسودت . أصل المدمس كان غامق

هــــدهــد: ماأنت عاصر عليه ليمون كانت تسفر » . [2]

---

(١) يارتنى ما اتجوزت ، م. س .

(٢) حماتى بوليس دولى ، م . س .

وفى موضع آخر عندما يلتقى صنيبر مع شلاطة الذى يَغِير على زوجته ، وأيضا الجمهور يكشف المفارقة حيث شلاطة يعتقد أن « صنيبر » هو « سنقر » :

شلاطة: تسمحلى من فضلك بكلمة .

صنيبر : أتفضل .

شلاطة: الحمار اللى اسمه الحمار .

صنيبر: ماله .

شلاطة : بيغير على الحماره بتاعته » . [1]

وتتكرر القافية مرة أخرى باستخدام كلمة « كلب » بدلاً من « حمار » ويكون الضحك هنا نتيجة هذا التكرار والموقف أيضاً ، ولكن القافية هنا مقحمة على الحوار ولا تطور الحدث .

أما النمرة فتستخدم فى نفس المسرحية عندما يغطى « سنقر » « نفوسة » بالملاءة ، ويدخل هدهد ويعتقد أنها « مقامات » التى تدخل بعده فتجده يداعبها لتتشاجر معه .

---

(١) نفس المرجع .

« **مقامات :** ياندامتى وأنت اللى فاهماك خايب والله ما خايب غيرك أنت يامقامات ، ما حدش يحوش ايدى عن اللطم » . (١)

وثمرة أخرى عندما يضع سنقر زجاجة الويسكى فيدخل « هدهد » ويعتقد فى أنها الخروب الذى أرسل فى شرائه فيشربها مع «مقامات» .

وهذه النمر أيضاً غير موظفة دراميا ، بل الغرض منها إثارة الضحك نتيجة الأخطاء وسوء الفهم فى الموقف القائم على المفارقة التى يعلمها الجمهور ، وبذلك يكون بديع خيرى قد استمر فى استلهام وسائل الإضحاك فى مسرحه من الكوميديا المرتجلة ، والفصل المضحك وطور فيها ونقحها ، وهو فى هذه المرحلة تخلص من أسلوب التخفى نهائياً وإن استمر فى استخدام الشتائم المنقحة واستخدام الردح داخل الموقف .

---

(١) المصدر السابق .

الخاتمة

بعد هذه المرحلة للبحث عن عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيرى والتى أوضحت الكثير عن هذه العناصر ، يمكن القول أن هناك سمات وخصوصية فى مسرح بديع خيرى أخذت فى التغير والتطور التقنى والفنى .

ففى المرحلة الأولى كان بديع خيرى يعتمد على أساليب عديدة كعناصر لإثارة الضحك ، وهذه الأساليب مستمدة من الكوميديا الشعبية والغالب فيها هو أسلوب الشتائم والردح والقافية ، وأساليب التخفى إلى جانب تكرار اللفظ ، واعتمد اللفظ والشتائم على شتائم غاية فى البذاءة ، وقد كانت هذه الألفاظ خارج حدود الشخصية فيما أسميته كوميديا المؤلف ، واستخدم الشخصيات الأجنبية ، ولكن بصورة محدودة ، كما استخدم عنصر التكرار كعنصر أساسى فى هذه المرحلة . وترجع هذه الأساليب لتعدد الأنواع المسرحية والتى تأثر بها بديع فى بداياته مثل المسرحية الغنائية والفرانكو آراب .

وفى المرحلة الثانية كانت الكوميديا الشعبية هى المصدر الأساسى ، ولكن أصبح هناك تطورٌ حيث ابتعد بديع عن الهزليات الأولى والفرانكو - آراب واعتمد على المسرحية الاجتماعية المستمدة من البيئة، فابتعد أيضاً بذلك عن مسرحيات ألف ليلة وليلة ، فأصبح الموقف القائم

على المفارقة وسوء الفهم هو العنصر الأول من عناصر إثارة الضحك ، كما أصبحت الشخصية عنصراً آخر هاماً مساوياً للموقف حتى أصبحت هناك شخصيات نمطية معروفة ، بالإضافة إلى استخدام الشخصيات المغلوطة والثانوية كالخدم الأذكياء والتركية المتغطرسة واليونانى العبيط والخواجة والشيخ المتزمت .

هذه الفترة كان من مظاهرها أسلوب التخفى والتنكر وبالتالى ساد أسلوب النمر كعنصر من عناصر الإضحاك إلى جانب استخدام الشتائم .

وقد وظف بديع هذه الأساليب المستمدة من الكوميديا الشعبية توظيفاً درامياً بعكس المرحلة الأولى التى لم يكن توظيفها جيداً ، بل كان بغرضها الإضحاك فقط ، كما استخدم أسلوب التكرار . أى أنه استخدم كافة أنواع مصادر الإضحاك داخل الموقف القائم على المفارقة ، وقد كان بديع يجعل جمهوره لا يجهد نفسه . ومن هنا فهو يكشف له دائما عن المفارقة التى يقوم عليها الموقف وبالتالى يشعر الجمهور بالتفوق على الشخصيات الدرامية ، فيثير لديهم الضحك .

وفى المرحلة الثالثة استمر اعتماد بديع على مصادر الكوميديا الشعبية مثل الشتائم والردح واستخدام النمر المعروفة من خلال المواقف القائمة على المفارقة التى يعلمها الجمهور وهو فى هذه المرحلة - التى جاءت بعد رحيل الريحانى وسيطرته الكاملة كبطل للمسرحية - يقدم

شخصية محورية تعادل شخصية البطل وهى شخصية الحماه والتى قدمها فى مرحلته الثانية بصورة مبسطة وغير مباشرة والتى هى تطوير جيد لشخصية الحماه أم شولح ، التى قدمها الريحانى وطورها بعده أمين صدقى . ثم أصبحت الحماة فى مرحلتها الثالثة عند بديع . وهذه الشخصية التقليدية أصبحت مصدراً من مصادر الضحك بالإضافة إلى شخصيات الشامى أو الشامية والخدم وغيرهم ، ممن هم نماذج من الكوميديا الشعبية ، وكان اللفظ بكافة أنواعه داخل الموقف وعلى لسان الشخصية ، ولكن هنا فى هذه المرحلة كانت توظف هذه الألفاظ من شتائم وردح وغيرها توظيفاً دراميا تبعاً للشخصية المرسومة إلى جانب تنقيح أسلوب الشتائم من بذاءته ، وبذلك طور بديع هذا الأسلوب ووظفه دراميا فى مسرحه خلال ثلاث مراحل . وفى هذه المرحلة اختفى أسلوب التنكر والتخفى كمصدر للإضحاك .

وخلاصة القول أن المصدر الأساسى لعناصر الإضحاك هو الكوميديا الشعبية بكافة وسائلها مع تطويرها بحيث تلائم أسلوب الدراما .

المسرحيات التى وردت بالكتاب

١ - البرنسيس مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٢ - غاية المنا مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٣ - خمسة أجزاء الدنيا مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٤ - لو كنت ملك مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٥ - البريمو مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٦ - ريا وسكينة مسرحية منشورة - دار العلم للطباعة
٧ - مين يعاند ست مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٨ - ما حدش واخد منها حاجة مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
٩ - الستات ما يعرفوش يكدبوا مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
١٠ - إلا خمسة مسرحية تسجيل فيديو
١١ - حسب الخطة الموضوعة مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
١٢ - ابن مين بسلامته مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
١٣ - ياريتنى ما اتجوزت مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
١٤ - الرجالة ما يعرفوش يكدبوا مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح
١٥ - حماتى بوليس دولى مسرحية مخطوطة بالمركز القومى للمسرح

الفهرس

رقم الصفحة

الكاتب

محمد السيد زعيمه

- ولد فى القاهرة - ١٩٦١
- بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية قسم دراما ونقد .
- دبلوم الدرسات العليا قسم الدراما والنقد المسرحى ١٩٩٢
- دبلوم الدرسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى قسم نقد فنى ١٩٩٦
- يستعد لمناقشة الماجستير فى الدراما والنقد المسرحى بعنوان « الصياغة الفنية للحكاية الشعبية فى مسرح الطفل فى مصر » إشراف دكتور / أحمد سخسوخ - د / علياء شكرى .
- له العديد من الكتابات النقدية والدرسات بمجلات المسرح المصرية والرافد الإماراتية .
- له العديد من المقالات ببعض الصحف منها الأنباء الدولية والأهرام المسائى .

- له إسهامات نقدية بالنشرة اليومية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

- ألف بعض المسرحيات منها مدد ياعالم وقدمتها هيئة قصور الثقافة أكثر من مرة .

- ألف لمسرح الطفل بعض المسرحيات منها هى دى مصر - توتة توتة .

- أخرج بعض المسرحيات على مستوى الثقافة الجماهيرية والجامعة والمسرح المدرسى منها الصفقة - الهلافيت - مدد ياعالم - مجلس العدل وأخيراً غناوى الخطاوى لقطاع الفنون الشعبية .

صدر من الكتاب الأول

١ - صحراء على حدة	قصص	عاطف سليمان
٢ - دراسة فى تعدى النص	نقد	وليد الخشاب
٣ - حدث سرأ	قصص	أمينة زيدان
٤ - رسوم متحركة	شعر	صادق شرشر
٥ - ليس سواكما	شعر	عبد الوهاب داود
٦ - احتمالات غموض الورد	شعر	طارق هاشم
٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية	قصص	مصطفى ذكرى
٨ - كلوديوس	مسرحية	محمد السلامونى
٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص	مسرحية	محسن مصيلحى
١٠ - لكن	شعر	هدى حسين
١١ - أحلام الجنرال	مسرحية	محمد رزيق
١٢ - حفنة شعر أصفر	قصص	محمد حسان
١٣ - يستلقى على دفء الصدف	شعر	عطية حسن
١٤ - النيل والمصريون	دراسة	حمدى أبو كيله
١٥ - الأسماء لا تليق بالأماكن	شعر	عزمى عبد الوهاب
١٦ - العفو والسماح	قصص	خالد منتصر

العنوان	النوع	المؤلف
١٧ - ناقد في كواليس المسرح	دراسة	مصطفى عبد الحميد
١٨ - أطياف شعرية	نقد	عبد الله السمطى
١٩ - أنا	نصوص	غادة عبد المنعم
٢٠ - سارق الضوء	قصص	ليالى أحمد
٢١ - رجع الأصداء	نقد	جليلة طريطر
٢٢ - شروخ الوقت	شعر	ماهر حسن
٢٣ - أغنية للخريف	قصص	عاطف فتحى
٢٤ - بائع الأقنعة	مسرحية	صلاح الوسيمى
٢٥ - أفراخ الحمام	قصص	شوقى عبد الحميد
٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح	شعر	خالد حمدان
٢٧ - وشيش البحر	رواية	أمانى خليل
٢٨ - ناصية سليمان	قصص	مجدى حسنين
٢٩ - أغنية الولد الفوضوى	شعر	محمود المغربى
٣٠ - سؤال فى الوقت الضائع	قصص	مدحت يوسف
٣١ - كرحم غابة	شعر	خالد أبو بكر
٣٢ - الآخر	مسرحية	ياسر علام
٣٣ - جمر الأصابع	شعر	أشرف يونس

٣٤ - سقوط ثمرة وحيدة	قصص	حسن صبرى
٣٥ - أمسيات عائلية	قصص	سعيد أبو طالب
٣٦ - ملامح وأحوال	نقد	ناصر عراق
٣٧ - كتابة الصورة	نقد	محمد مختار
٣٨ - نتاج الخوف	مسرحية	ناصر العزبى
٣٩ - عناصر الإضحاك	نقد	محمد زعيمة

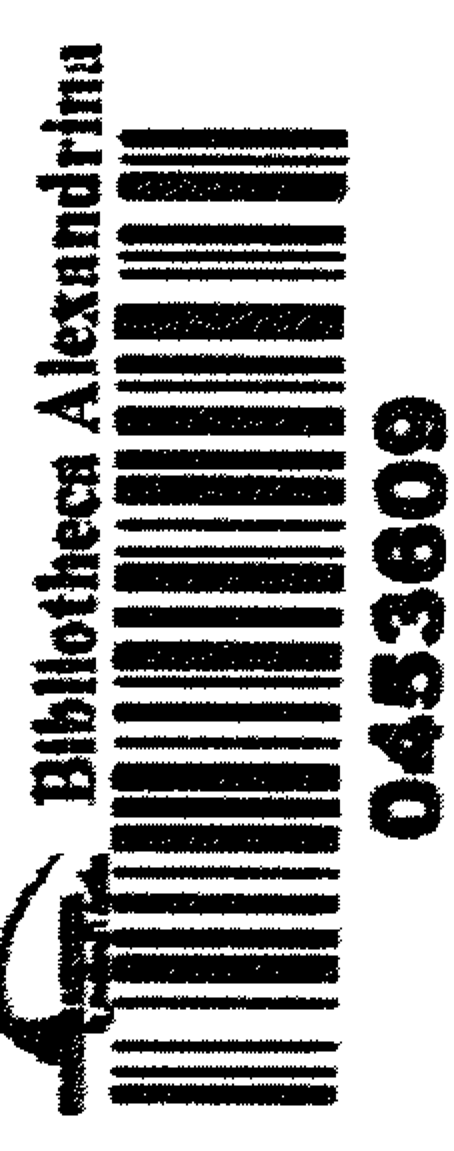
لجنة الكتاب الأول :

غير ملزمة بإعادة أصول الأعمال إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٤١٢٦ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 175 - 7)




المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٠